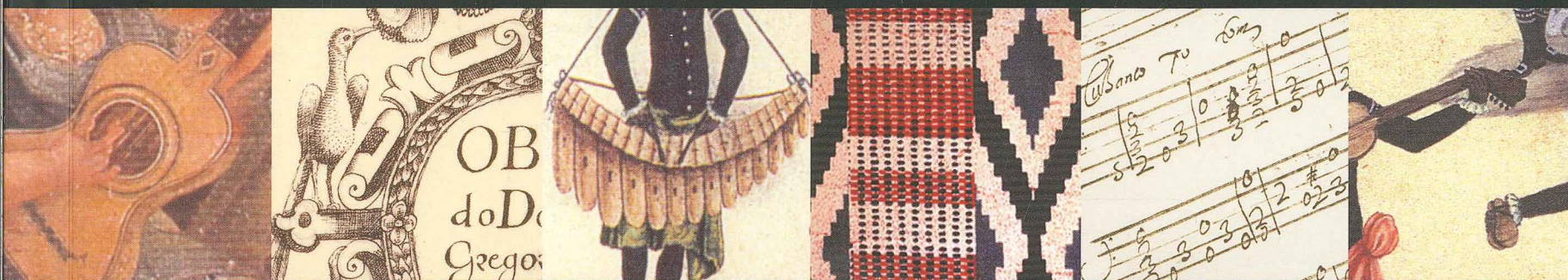


A Música no Tempo de
GREGÓRIO DE MATTOS



Rogério Budasz

Música Ibérica e Afro-Brasileira na Bahia dos séculos XVII e XVIII

A Música no Tempo de
GREGÓRIO DE MATTOS



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

Reitor
Carlos Augusto Moreira Júnior

Vice-Reitora
Maria Tarcisa Silva Bega

Chefe do Departamento de Artes
Maurício Dottori

Coordenadora do Curso de Música
Beatriz Ilari

Grupo de Pesquisa "Música Brasileira:
Estrutura e Estilo; Cultura e Sociedade"
Álvaro Carlini, Rogério Budasz

A Música no Tempo de GREGÓRIO DE MATTOS



Rogério Budasz

Música Ibérica e Afro-Brasileira na Bahia dos séculos XVII e XVIII

DeArtes UFPR

© Rogério Budasz

A Música no Tempo de Gregório de Mattos

Budasz, Rogério

A música no tempo de Gregório de Mattos / Rogério
Budasz. – Curitiba : DeArtes/UFPR, 2004.

115 p. : il. ; 25cm. x 27 cm.

ISBN 85-98826-01-4

1. Música – História e crítica. 2. Música – Brasil. 3. Matos, Gregório
de, 1636?-1696. 5. Literatura brasileira – até 1800. I. Budasz,
Rogério. II. Título.

CDD – 780.981

Direitos reservados à
Editora do Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná
Rua Coronel Dulcídio 638
80420-170 Curitiba PR
Tel. e Fax. (00xx41) 222-6568
www.artes.ufpr.br

Printed in Brazil 2004

Sumário

Introdução	7
Tipos de informações sobre música fornecidas por Mattos	15
Instrumentistas e cantores	15
Música vocal	17
Música instrumental, danças e bailes.	23
Instrumentos musicais, componentes e acessórios.	41
Teoria, gêneros e formas musicais; práticas e técnicas instrumentais ou voçais.	43
Teatro, festas e folguedos	43
 Fontes musicais	 45
 Quadro: Música na poesia de Mattos	 46
 Antologia de Partituras	 53
1. Hosanna	17. Canário
2. Jube Domne	18. Cãozinho
3. Cântico de Marcela	19. Cubanco
4. Cântico de Zacarias	20. Cubanco
5. Cântico de Zacarias	21. Cumbe
6. Cântico de Zacarias	22. Espanholeta
7. Miserere	23. Gandu
8. Miserere	24. Marisapoles
9. Parce mihi	25. Paracumbe
10. Salve Regina	26. Pavana
11. Salve Regina	27. Pavana
12. Ay de ti pobre cuidado	28. Saltarello
13. Ay verdades que en amor	29. Sarabanda
14. Foi-se Brás da sua aldeia / Fuese Bras de la cabaña	30. Sarambeque
15. Marinícolas / Marizapalos	31. Sarambeque
16. Arromba	32. Vilão

Music in Gregório de Mattos's Time

But I am persuaded it is the Devil who teaches them most of these songs [modas], because he is a great poet, a musician skilled in counterpoint, and a guitar player who knows how to invent profane songs to teach those who do not fear God.

Nuno Marques Pereira (1652-1728)¹

No doubt moralist writer Nuno Marques Pereira imagined that most of the evils that plagued the Portuguese colony in South America were due to the proliferation of a repertory of profane songs disseminated by the guitar players of the time. However, Pereira was a guitar player himself, and he seemed to be more concerned with a certain repertory of secular songs then in fashion than with the musical instrument or its mastery. What worried him most were some amatory songs and the double entendre of dance names such as the *arromba*, *sarambeque* and *gandu*, always bearing an erotic connotation.

Judging by the tone of much of his poetry, Gregório de Mattos Guerra (1636-96) incarnated the worst of Pereira's fears. Indeed, his profanities and obscenities still scandalize readers today.

Among several links between Mattos and Pereira is the story of a certain black man, João Furtado, "famous musician and guitar player" who, according to Pereira, dropped dead after singing the song "Why were you born, Rose, if so soon you were finished." The song was already popular some decades earlier, for Mattos composed a set of *glosas*, or variations, on it.

Portraying people from all walks of life, Mattos's poetry is a good source of information on the music heard in the streets, homes, convents, and brothels of seventeenth-century Brazil. Besides writing commentary and criticism on theatrical and musical performances, naming instrumentalists and singers, citing forms of secular and liturgical music, and describing choreographies of African-Brazilian dances, Mattos also did paraphrases and parodies on Iberian *romances* and *tonos*. He had a predilection for profane *modas* or, in his own words, "vulgar songs that coarse people sung". Pereira credited the composition of such songs to the Devil—an excellent guitar player.

The "Hell's Mouth"—as Mattos became known—was a guitar player too. Because he was musically trained, one can trust his comments when, for instance, he describes monks singing out of tune or his impressions of a musical performance by Dominican nuns in Portugal. Reading these texts, one is inclined to think that calling him the first Brazilian music critic is no exaggeration. Besides, his descriptions and opinions deal with the music of both the elite and the lower classes, including slaves and free Blacks—the music one would hear in African-Brazilian religious ceremonies such as the *calundus* and the syncretic feasts of the Catholic Church of Bahia. Mattos portrays the rhythms he hears not as exoticisms but as living dances organically integrated into feasts and ceremonies promoted by the Blacks themselves.

Manuel Pereira Rabello—Mattos's first biographer—attested that he had some inseparable musician friends and used to sing his stanzas accompanying himself with a guitar made of gourd. This was probably the instrument formerly known as *banza*, an ancestral of the gourd-guitar, still common in some parts of Brazil, and the North American *banjar*, later known as banjo.

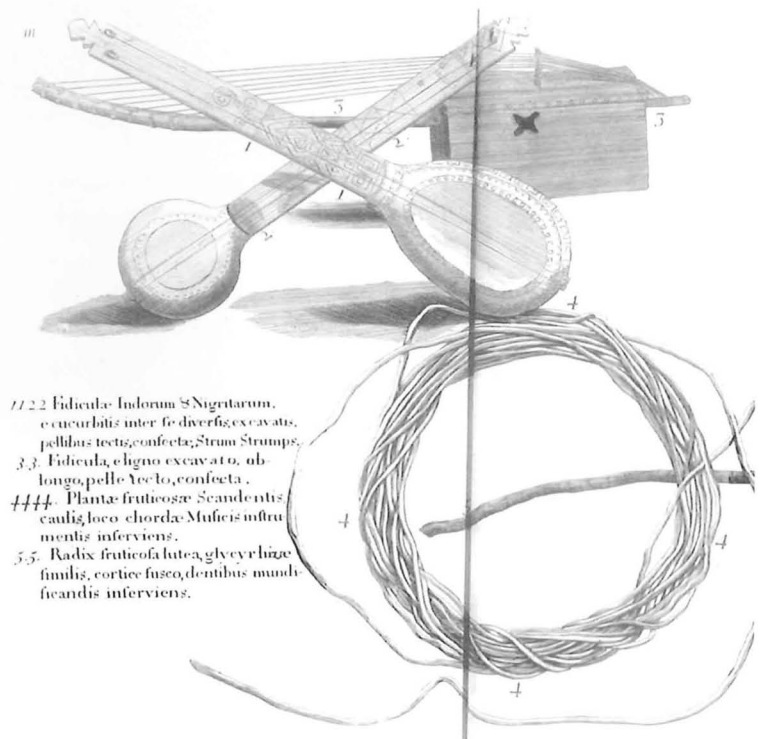


Fig. 1: Banza, ou banjar / Banza, or banjar. Hans Sloane, *A Voyage to the Islands of Madeira, Barbados, Nieves, St Christophers and Jamaica*, 1707.

¹ Nuno Marques Pereira, *Compêndio Narrativo do Peregrino da América* (Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1988), vol. 2, p. 138.

Porém, eu me persuado que a maior parte destas modas lbes ensina o demônio: porque é ele grande poeta, contrapontista, músico e tocador de viola e sabe inventar modas profanas, para as ensinar àqueles que não temem a Deus. Nuno Marques Pereira (1652-1728)

O moralista Nuno Marques Pereira não tinha dúvidas de que boa parte dos males que afligiam a colônia portuguesa na América no início do século XVIII devia-se à proliferação de canções profanas no toque dos violeiros da época.¹ Contudo, Pereira via menos perigos no instrumento em si do que no repertório, pois ele próprio conta que cantava cantigas devocionais acompanhando-se à viola. Pereira escandalizava-se com as letras de cunho erótico e teria achado igualmente ofensivas as alusões profanas em peças como o arromba do inferno, ou o duplo sentido de denominações de danças do tipo sarambeque, arromba e gandu. A comprovar até que ponto os letrados da época deleitavam-se com tais picardias, basta uma leitura atenta das poesias, cartas e crônicas de Gregório de Mattos, Frei Lucas de Santa Catarina e Francisco Manuel de Melo, além das condenações do próprio Pereira.

A julgar pela tônica de grande parte de sua obra literária, Mattos encarnava os piores medos de Pereira. E se sua língua ferina granjeou-lhe inimigos e problemas no Brasil e em Portugal, ainda hoje suas profanidades e obscenidades melindram muita gente.²

Num interessante elo entre Mattos e Pereira, o moralista conta o caso ocorrido com um certo mulato João Furtado, célebre músico e tocador de viola, que teria caído morto, fulminado, após cantar a canção “Para que nasceste, Rosa, se tão depressa acabastes”. A canção já era popular na época de Gregório de Mattos, que a usou como mote em um de seus poemas.

Retratando portugueses e baianos de todas as esferas, a obra poética de Gregório de Mattos é uma ótima fonte de informações sobre a música ouvida nas ruas, casas, conventos e bordéis do Brasil seiscentista. Além de comentar e criticar funções musicais e teatrais, de mencionar instrumentistas e cantores, de citar nomes de peças instrumentais e de descrever coreografias, Mattos usava romances e tonos espanhóis como base para novas composições. Cantava e variava também modas profanas em português, ou, no dizer dele próprio, canções que os “chulos” cantavam. Nuno Marques Pereira atribuía tais modas à invenção do demônio—ele próprio um exímio tocador de viola.

E o “Boca do Inferno” também tocava viola. Mais que um jogral, Mattos foi o primeiro crítico musical do Brasil. Suas descrições e opiniões envolvem tanto a música da elite quanto aquela que se ouvia nas festas populares e nos bordéis. O fato de ser instruído musicalmente dá mais peso aos seus comentários, como aquele em que descreve os frades desafinando, ou quando relata suas impressões sobre um concerto de canto e violoncelo pelas freiras dominicanas em Portugal. Mas Mattos ocupa-se também da música das ruas, dos mulatos e negros, aquela música que se ouvia nos calundus, cerimônias afro-brasileiras que tanto irritavam Pereira. E Mattos descreve os ritmos afro-brasileiros não como elementos exóticos em peças teatrais ou procissões oficiais, como era de costume, mas como danças vivas, organicamente inseridas em festividades e divertimentos promovidos pelos próprios mulatos e negros, como o paturi, bailado pelas mulatas na Água Brusca, ou o cãozinho, bailado na festa de N. S. de Guadalupe pelas próprias juízas e mordomas da irmandade.

Em sua biografia romanceada de Mattos, Manuel Pereira Rebelo, afirma que o poeta tinha companheiros inseparáveis em alguns músicos, e que o próprio poeta cantava acompanhando-se a uma viola que fizera de cabaça. Este provavelmente seria o mesmo instrumento denominado banza no mundo afro-atlântico dos séculos XVII e XVIII. O banza, ou banjar, originaria o banjo norte-americano (que até o início do século XIX ainda era construído a partir de uma cabaça) e a viola de cabaça, ainda hoje tocada em certas partes do Brasil.

¹ Nuno Marques Pereira, *Compêndio Narrativo do Peregrino da América* (Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1988), vol. 2, 138.

² Muitas das poesias atribuídas a Mattos em códices dos séculos XVII e XVIII são de autoria duvidosa. Para uma discussão mais aprofundada desta questão, que foge ao escopo do presente estudo, consultar os trabalhos recentes de Fernando da Rocha Peres e João Adolfo Hansen.

and I, in the possession of the guitar;
sang like a broken one,
played like a Black,
chatted like a fool,
and laughed like the damned.

Gregório and his brother Eusébio received a musical training at home, as it was usual for children of wealthy families in colonial times: the most powerful seventeenth-century Brazilian, Salvador Correia de Sá e Benevides, hired a guitar player from Pernambuco—Francisco Rodrigues Penteado—to teach music to his son and two daughters.

Neither Penteado nor the Mattos brothers were professional musicians though. To the aristocratic families of the colony, musical gifts should not be used as a permanent source of income. Socially speaking, musical professionalism belonged to a much lower level than, say, the practice of music as an “element of civility”—to use an expression of the time—by the highest social strata. On the occasion of Sá e Benevides’s invitation in 1648 Penteado was returning from Lisbon, where he had spent all his money. While looking at nobler ways of regaining some of his former wealth, he fended for himself instructing the sons of one of the wealthiest figures of the colony. A few years later, Penteado managed to marry the daughter of a powerful landowner in São Paulo. He died in 1673.²

In his *Nobiliarchia Paulistana*, Pedro Taques de Almeida Paes Leme mentions guitar and harp players—including one woman—among the São Paulo aristocracy. As expected, none of them was a professional musician though Frei Plácido, grandson of Manuel Álvares de Sousa, nearly was.³

Being a Benedictine monk in Brazil, he went to the kingdom of Portugal and became a St. Bernard monk, receiving orders at the monastery of Alcobaça and he came back to visit his relatives around the year 1681 and was distinguished in the art of playing the *viola* and so dextrous as to earn the honor of playing before the King Dom Pedro II.

Known in Brazil and Portugal as *viola*, the guitar was a versatile instrument. Praised for its qualities as a solo instrument, it was also the instrument of choice for the accompaniment of *romances*, *cantigas*, *tonos*, and *modas*. From the sixteenth to the eighteenth centuries, its variants including a four-course instrument, a six-course instrument (known in Spain as *vibuela*), and, later, a five-course instrument (sometimes called baroque guitar). The latter would originate, among others, the Brazilian folk guitar, or *viola caipira*, several Portuguese regional guitars, and the much later six-string Spanish guitar.

A 1757 manuscript by Domingos do Loreto Couto mentions, among artists and writers from Pernambuco and Bahia, guitar players such as João de Lima, Felipe Nery da Trindade, and Manuel de Almeida Botelho. There is a link between one of these, João de Lima, and Gregório de Mattos, as shown in a letter of 30 June 1685, sent to the Holy Inquisition of Lisbon, which denounced Mattos as a “man of loose habits, lacking Christian manners,” and a notorious “atheist”.⁴

Everyone in Bahia knew about his heterodox thinking, but the denunciation did not go any further, probably because of the family prestige. Yet, besides corroborating the Romantic image of a freethinker, it gives us an insight into his routine, his habits, and his friends. One of these, João de Lima, summoned as a witness in the hearings, was a music teacher and composer, then working as a choirmaster at the Salvador Cathedral. According to Loreto Couto, Lima played guitar, theorbo, *citara*, harp, *bandurra*, double bass, violin, organ, and several wind instruments.

² Pedro Taques de Almeida Paes Leme, *Nobiliarchia Paulistana Historica e Genealogica*, ed. Afonso de E. Taunay (São Paulo: Comissão do IV Centenário, 1953), vol. 3, p. 239-40.

³ Ibid, vol. 2, p. 38.

⁴ Fernando da Rocha Peres, *Gregório de Mattos e a Inquisição* (Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1987), p. 18-19.

*e eu da viola empossado
cantava como um quebrado,
tangia como um crioulo,
conversava como um tolo,
e ria como um danado.*

Gregório e seu irmão Eusébio foram treinados musicalmente já no ambiente familiar, o que não era incomum, pois a educação das famílias abastadas da colônia incluía alguma instrução musical, muitas vezes realizada à viola. Como exemplo disso, Salvador Correia de Sá e Benevides, o brasileiro mais poderoso do século XVII, fez questão de que seu filho e suas duas filhas aprendessem a tocar viola com o pernambucano Francisco Rodrigues Penteado.

Entretanto, nem Penteado e nem os irmãos Mattos eram músicos profissionais. Para as famílias aristocráticas brasileiras, o talento musical não poderia ser utilizado como fonte permanente de sustento. O profissionalismo musical situava-se em plano socialmente distinto do seu cultivo como “elemento de civilidade”, segundo expressão da época. À época do convite de Sá e Benevides—voltando de Lisboa em 1648—Penteado encontrava-se desprovido de recursos, pois esbanjara na Corte o último vintém da fortuna paterna. Enquanto buscava formas mais nobres de aquisição de capital, remediava-se instruindo os filhos de alguém em posição socialmente mais elevada do que ele. Algum tempo depois, Penteado fixaria residência em São Paulo, casando-se com a filha de um latifundiário e falecendo em 1673.²

Em sua *Nobiliarchia Paulistana*, Pedro Taques de Almeida Paes Leme menciona outro tocador de viola entre a aristocracia paulistana de séculos passados, além de harpistas (incluindo uma mulher) e tocadores de “vários instrumentos”. Frei Plácido, “eminente na prenda de tanger viola”, tomou o hábito em Alcobaça e teria tocado para o rei d. Pedro II de Portugal. Frei Plácido era neto de Manuel Álvares de Sousa, e a única data fornecida por Paes Leme é a de 1681, ano em que o monge teria voltado ao Brasil para visitar os seus pais.³

Principal instrumento acompanhador dos romances, cantigas, tonos e modas, além de ótimo veículo para a música solo, a viola de mão tinha na versatilidade sua maior virtude. Suas variantes no século XVI incluíam um instrumento de quatro ordens de cordas, de seis ordens (conhecida na Espanha como *vibuela*), e, no século seguinte, de cinco ordens (muitas vezes chamada guitarra barroca). Este último instrumento originaria mais tarde a viola caipira brasileira, as diversas violas regionais portuguesas, bem como a guitarra espanhola, ou violão. Nomes de tocadores que se especializaram na viola de cinco ordens durante os séculos XVII e XVIII, como João de Lima, Felipe Nery da Trindade e Manuel de Almeida Botelho, aparecem com destaque em um manuscrito de 1757 de Domingos do Loreto Couto, historiógrafo pernambucano.

A ligação entre Mattos e João de Lima é indicada por um documento de 1685: uma denúncia feita à Inquisição, que descreve Mattos como “homem solto e sem modo de cristão”, e notório “ateísta”. As idéias heterodoxas do poeta já eram conhecidas de muitos, mas a denúncia não foi muito adiante, provavelmente pelo prestígio de sua família.⁴ Se a denúncia corrobora a imagem romântica de um destemido livre-pensador, também fornece detalhes sobre a sua rotina e suas amizades. João de Lima, chantre da catedral de Salvador, era uma das testemunhas mencionadas no processo. Natural de Jaboatão, João de Lima foi pedagogo e compositor, deixando obras de música sacra e profana e dominando a execução musical à viola, tiorba, cítara, harpa, bandurra, contrabaixo e violino, além do órgão e vários instrumentos de sopro.

² Pedro Taques de Almeida Paes Leme, *Nobiliarchia Paulistana Historica e Genealogica* (São Paulo: Comissão do IV Centenário, 1953), vol. 3, p. 239-40.

³ Ibid., vol. 2, p. 38.

⁴ Fernando da Rocha Peres, *Gregório de Mattos e a Inquisição* (Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1987), p. 18-19.

Manuel de Almeida Botelho was born in 1721 and moved to Lisbon in 1749, probably never returning to his homeland, for no additional records survive in Brazil. According to Couto, he gained the good graces of both the Patriarch of Lisbon, Dom Tomás de Almeida and the Marquis of Marialva. Couto lists among Botelho's compositions sonatas and tocatas for the guitar and for harpsichord as well as *cantilenas*, duets, minuets, and *tonos*, giving us a glimpse into the musical forces and forms then in fashion.⁵

The *tono humano* was a type of secular song very common in the seventeenth-century Iberian Peninsula and Latin America. It was clearly Arcadian in style and subject matter, structured in strophic form with refrain and usually displaying a texture of two voices and a bass. Sticking to Portuguese sources, perhaps Botelho's *tonos* were similar in structure and style to anonymous songs found in the Conde de Redondo codex from c1750, now in Lisbon's Biblioteca Nacional. Évora's Public Library also has some important examples of *tonos* composed by Antonio Marques Lésbio, at least two of them for voice and guitar. In Brazil, the song *Matais de Incêndios* from c1730 might well be the only example to survive.

Most of the *tonos*—the Portuguese included—were written in Spanish and, when composing *glosas* or new stanzas over them, Mattos sometimes kept the Spanish original. One should not forget that only in 1640 did Portugal regain its independence from Spain and the Spanish language was a kind of *lingua franca* in all Iberian dominions, including Brazil. Plays by Calderón and Lope de Vega were performed in Bahia during most of the seventeenth century and Brazilian playwrights used to write in both Spanish and Portuguese till the middle of the eighteenth century. Similarly, one should expect to find a blend of Castilian and Portuguese styles in music too, as attested by the Portuguese guitar and harpsichord repertory for instance, not to mention *villancicos* and *tonos* by Gaspar Fernandes and Antonio Marques Lésbio.

The fact that the guitar was highly appreciated by aristocrats and the wealthy bourgeoisie did not prevent it from experiencing some sort of double life. Francisco Manuel de Melo, exiled in Bahia from 1655 to 1658, deplored what he saw as a downgrading of the guitar: "being an excellent instrument, it was enough now that blacks and scoundrels knew how to play it, that honorable men no longer wanted to put it in their arms."⁶

⁵ Dom Domingos Loreto Couto, *Desagravos do Brasil e Glórias de Pernambuco* (Recife: Prefeitura da Cidade do Recife, 1981), p. 376, from a manuscript at Lisbon's Biblioteca Nacional, MS F.G. 873.

⁶ Francisco Manuel de Melo, *Carta de guia de casados* (Lisbon: Europa-América, 1992), 67.

⁷ *Folhetos de Ambas Lisboas, in Provas e suplementos a Historia Annual Chronologica, e Política do Mundo, e Principalmente da Europa*. Folheto 3, agosto de 1730. *Os Negros em Portugal – Sécs. XV a XIX* (Lisbon: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1999), p. 169.

Black guitar players appeared in Iberian literature as early as the late sixteenth century (e.g. Antonio Ribeiro Chiado's *Auto da Natural Invenção*, and Miguel de Cervantes's *Novelas Ejemplares*). Despite the racist tone, one cannot help recognizing the presence of black musicians in the Iberian stage. Though having a background in West and Southwest African styles, they were trained in Iberian music and instruments, and explored the possibilities of combining the structures, rhythms, and timbres of these two worlds. Of course one needs caution when examining that repertory. A huge amount of European music incorporates exotic elements, sometimes with satirical or burlesque purpose. And the European perplexity and incomprehension before African music and instruments surfaces in many ethnocentric comments, not least when they were played in Catholic feasts. In August 1730, a chronicler described his impressions on the music that accompanied the feast of Our Lady of the Rosary, in Portugal:⁷



Fig. 2: Negro tocando um instrumento de cordas / Black man playing a string instrument. Antonio Ribeiro Chiado, *Auto da Natural Invenção*, [s.l., c1580].

Manuel de Almeida Botelho nasceu em 1721 e em 1749 mudou-se para Lisboa, onde passou vários anos como protegido do patriarca de Lisboa e do Marquês de Marialva. É possível que não tenha retornado ao Brasil, pois registros adicionais nunca foram localizados. Loreto Couto atesta que além de muita música sacra, Botelho teria composto “sonatas e tocatas tanto para viola como para cravo”, além de “cantilenas, duos, minuets, tonos, etc.”, o que nos fornece um relance sobre o repertório de salão em voga na época.⁵

Forma de canção erudita bastante difundida na península ibérica e América Latina, o tono humano geralmente apresenta texto em espanhol, temática árcaica, forma estrófica com refrão, e textura a uma ou duas vozes agudas contra um baixo, podendo ser considerado como uma espécie ancestral da modinha portuguesa. O próprio Gregório de Mattos utilizou vários tonos humanos como motes para novas poesias, às vezes preservando o original em espanhol como epígrafe, outras vezes parafraseando-o em espanhol ou português.

Quanto aos tonos de Botelho, talvez se assemelhassem em forma e estilo a peças para canto e viola do códice da Biblioteca Nacional de Lisboa conhecido como “Livro do Conde de Redondo”, ou aos tonos com acompanhamento à viola do português Antônio Marques Lésbio, atualmente na Biblioteca Pública de Évora. A peça ‘Matais de Incêndios’, integrante dos manuscritos de Mogi (da década de 1720 ou 1730), pode tratar-se do único exemplo remanescente deste gênero no Brasil.⁶

É importante lembrar que o repertório popular ibérico e latino-americano era compartilhado de forma muito mais evidente no século XVII do que em nossos dias. Portugal havia reconquistado sua independência da Espanha apenas em 1640. Naquela época, durante a infância e juventude de Gregório de Mattos, elementos que ajudariam a definir a brasilidade apenas começavam a tomar forma. Muita poesia tanto no Brasil como em Portugal ainda era escrita no idioma comum da Península Ibérica, o castelhano, e, enquanto peças de Calderón e Lope de Vega eram representadas em Salvador, autores brasileiros também escreviam teatro naquele idioma até meados do século XVIII. De maneira similar, se a música deste período pode parecer “espanhola” a ouvintes de nossa época, isso deveria ser tomado como evidência de um estilo compartilhado e generalizado por toda a península ibérica e América Latina, como o atestam, por exemplo, os vilancicos e tonos de Gaspar Fernandes e Antonio Marques Lésbio, bem como o repertório português para viola e teclado.

Embora a viola estivesse associada ao repertório da Corte e fosse estimada pela aristocracia e burguesia abastada luso-brasileira, o instrumento levava uma espécie de vida dupla já no século XVII. Na descrição de Francisco Manuel de Melo, exilado na Bahia durante os anos de 1655 a 1658, a viola, um “excelente instrumento”, era bastante apreciada também por “negros e patifes”.⁷

Negros tocadores de viola, já aparecem no teatro ibérico durante a segunda metade do século XVI. Descontando-se o tom racista dessa literatura, não há como negar-se a presença nos palcos do negro músico, treinado na música ibérica e conhecedor de certos estilos africanos, que explorava as possibilidades de combinações formais, rítmicas, instrumentais e timbrísticas entre aqueles dois mundos. Evidentemente, tais combinações poderiam ter sido efetuadas muitas vezes por músicos europeus com o intento satírico, da mesma forma como a “Língua da Guiné” era representada muitas vezes de forma burlesca e caricata na literatura ibero-americanos.

Observações pejorativas e etnocêntricas externavam a incompreensão e perplexidade do europeu diante da música e instrumentos africanos, mesmo quando inseridos em festas católicas. É em tom de sátira que, em agosto de 1730, um cronista narra suas impressões sobre a música que acompanhava a Festa de Nossa Senhora do Rosário, em Portugal:⁸

⁵ Dom Domingos Loreto Couto, *Desagravos do Brasil e Glórias de Pernambuco* (Recife: Prefeitura da Cidade do Recife, 1981), p. 376, manuscrito na Biblioteca Nacional de Lisboa, MS F.G. 873.

⁶ Pesquisadores que estudaram este material sugerem tratar-se de um tono (Jaelson Trindade), uma moda ou proto-modinha (Regis Duprat), ou um vilancico natalino (Paulo Castagna).

⁷ Francisco Manuel de Melo, *Carta de guia de casados* (Lisboa: Europa América, 1992), p. 67.

⁸ *Folhetos de Ambas Lisboas, in Provas e suplementos a Historia Annual Chronologica, e Politica do Mundo, e Principalmente da Europa*. Folheto 3, agosto de 1730. *Os Negros em Portugal – Sécs. XV a XIX* (Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1999), p. 169.

one has never seen so peaceful a feast with so many blasts: there was a sequence of minuets, and many discant singers because for their part, the Blacks of the Rosary, making a well concerted dissonance with guitar, *gral* [?], and violin, and playing the horn by the *cumbe* [. . .] for at the same time they played among them *pandeiros*, stones, *arranbol* [maybe a scratching board, or *reco-reco*], board-shaped guitar, cocoa violin, whistle, *berimbau*, and rattles, and the mixture made such a disconcert that, if it was that way in the village, one wonders how it would be in Hell! In short, the feast was grave but God protect us from it next year.

Meanwhile, in Brazil, the music associated with African-Brazilian religious practices and the tolerant attitude of landowners provoked the indignation of Nuno Marques Pereira, who, speaking of *calundus*, a type of religious ceremony accompanied by dances and drumbeats, complained:⁸

I could not sleep the whole night [. . .] because of the blasts of *atabaques*, *pandeiros*, *ganzas*, bottles, and castanets, with such horrible outcries that they sounded to me like the confusion of hell. And the owner told me there was no better sound to sleep quietly.

The landowner's complacency seems to follow a more or less generally accepted unwritten rule of the colony: let the slaves to enjoy themselves in dances and gatherings, that is, in certain controlled situations, to avoid "greater evils" such as rebellions.⁹ More than that, Pereira's host cannot hide his enthusiasm for those sounds, making a perfect counterpoint to Mattos's verses, where Whites and Blacks go to *calundus*—some seeking the guidance of African priests or trying true love, some seeking fun.

I know of *quilombos*
With superlative masters,
In which they teach at night
Calundus and witchcraft,
One thousand female subjects
Attend them with devotion,
Besides many bearded ones
Who think of themselves as Narcissus.
They seek good fortune, they say,
One has not seen greater raving!
I hear them, look at it, and keep quiet
For I cannot amuse them.
What I know is that in such dances
Satan is engaged,
And that only such a master-father
Can teach such raving.
There is no scorned lady,
Or disfavored gallant,
Who misses going to the *quilombo*
To dance his little bit
[JA 42]

Mattos was no moralist. A survivor of the old nobility of the colony, what bothered him was the change of habits, the breaking down of the old institutional order. The fact that whites and mestizos were going to the quilombo to dance with black people to the sound of drums contributed to an effacing of social and racial boundaries in a much more important way than his encounters with black women in the brothels of Bahia. Still, his writings help us understand the contexts in which secular music was played and sung in colonial Bahia.

⁸ Pereira, *Compêndio Narrativo*, vol. 2, p. 145.

⁹ Mary del Priore, *Festas e Utopias no Brasil Colonial* (São Paulo: Brasiliense, 1994), p. 85.

não se viu festa tão pacífica com tanto estouro: houve carretilhas de minuete, e muitos descantes no sítio, porque a huã parte os pretos do Rosário com viola, gral e rebeca, que fazião hu bem concertada dissonância, cantando o berrante pelo cumbê [. . .] pois tocavão entre si ao mesmo tempo pandeiros, pedras, aranhol, viola de taboa, revesca de coco, assobio, berimbau, e cascaveis, e este mixto fazia hum tal desconcerto, que quando aquillo era na Povia, que fará no inferno! Emfim esteve grave a festa, mas Deos nos livre della para o anno.

Enquanto isso, no Brasil, as práticas musicais relacionadas aos cultos afro-brasileiros e a tolerância dos senhores de engenho para com essas atividades deixavam indignado o conservador Nuno Marques Pereira. Referindo-se aos calundus, cerimônia religiosa acompanhada de danças e toques de sonoridade eminentemente percussiva, Pereira comentou:⁹

não pude dormir toda noite [. . .] que fora procedido do estrondo dos tabaques, pandeiros, canzáis, botijas, e castanhetas: com tão horrendos alaridos, que se me representou a confusão do inferno. E para mim, me disse o morador, não há coisa mais sonora, para dormir com sossego.

A condescendência do senhor de terra harmoniza-se com uma regra mais ou menos generalizada no Brasil colonial, que consistia em se permitir certas danças e divertimentos em situações controladas para “evitar males maiores”, como o seriam, por exemplo, as rebeliões.¹⁰ O comentário do anfitrião de Pereira revela até um certo entusiasmo, em contraponto aos versos onde Mattos narra as escapadas de baianos de diversas camadas sociais, buscando nos calundus a sorte no amor ou apenas um pouquinho de diversão:

Que de quilombos que tenho
com mestres superlativos
nos quais se ensinam de noite
os calundus, e feitiços,
com devoção os freqüentam
mil sujeitos femininos,
e também muitos barbados
que se prezam de narcisos.
Ventura dizem que buscam;
não se viu maior delírio!

eu, que os ouço, vejo, e calo
por não poder diverti-los.
O que sei, é, que em tais danças
Satanás anda metido,
e que só tal padre-mestre
pode ensinar tais delírios.
Não há mulher desprezada,
galã desfavorecido,
que deixe de ir ao quilombo
dançar o seu bocadinho.
[JA 42]

Mattos não era nenhum moralista. Estava preocupado, isso sim, em ridicularizar da maneira os costumes da nova aristocracia mestiça, os “Adãos de Massapé”, que agora se destacavam no cenário político e econômico da Bahia. Mattos adota perante aquela classe uma postura de arrogante superioridade, quando não abertamente racista, o que se torna ainda mais evidente quando escreve sobre negros e mulatos.¹¹

Mas Mattos não perdia a oportunidade de buscar diversão e prazer justamente no meio desses últimos. E seus escritos contextualizam a música nas farras dos bordéis e chácaras do recôncavo, nos saraus das casas elegantes e nas festas promovidas pelas irmandades religiosas constituídas por negros e mulatos.

⁹ Nuno Marques Pereira, *Compêndio Narrativo do Peregrino da América* (Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1988), vol. 2, p. 145.

¹⁰ Mary del Priore, *Festas e Utopias no Brasil Colonial* (São Paulo: Brasiliense, 1994), p. 85.

¹¹ A esse respeito, ver o estudo de João Adolfo Hansen, *A Sátira e o Engenho* (São Paulo: Companhia das Letras, 1989).



Fig. 3: Dança ou cerimônia afro-brasileira / African-Brazilian dance or religious ceremony. Zacharias Wagener, *Negertanz*, c1646.

Types of information on music in Mattos's writings

Instrumentalists and singers

Names of musicians sometimes appear in Mattos's writings, as epigraphs or in the body of the poems. He also describes the gifts of instrumentalists and singers in poetical language that often approaches musical criticism.

Tipos de informações sobre música fornecidas por Mattos:

Instrumentistas e cantores

Alguns poemas de Mattos trazem nas epígrafes os nomes de músicos conhecidos do poeta. Em outros casos, Mattos descreve em linguagem poética as habilidades de instrumentistas e cantores, às vezes beirando a crítica musical.

Branca, se por vários modos
airosa o arco conspira,
inda que a todos atira,
é Branca o branco de todos:
mas deixando outros apodos
dignos de tanto esplendor,
vibrando o arco em rigor
parece em traje fingido
Vênus, que enfim a Cupido
atirar setas de amor.
[JA 1217]



Tomas a Lira, Orfeu divino, ta,
A lira larga de vencido, que
Canoros pasmos te prevejo, se
Cadências deste Apolo ouviras cá.

Vivas as pedras nessas brenhas lá
Mover fizeste, mas que é nada vê:
Porque este Apolo em contrapondo o ré,
Deixa em teu canto dissonante o fá.

Bem podes, Orfeu, já por nada dar
A Lira, que nos astros se te pôs
Porque não tinha entre os dous pólos par.

Pois o Silva Arião da nossa foz
Dessas sereias músicas do mar
Suspende os cantos, e emudece a voz.
[JA 544]



Uma grave entoação
vos cantaram, Braz Luiz,
segundo se conta e diz,
por solfa de fá bordão.
pelo compasso da mão,
onde a valia se apura,
parecia solfa escura;
porque a mão nunca parava,
nem no ar, nem no chão dava:
sempre em cima da figura.
[AP II-320]

Senhor, os Padres daqui
por b quadro, e por b mol
cantam bem ré mi fá sol,
cantam mal lá sol fá mi:
a razão, que eu nisto ouvi,
e tenho para vos dar,
é, que como no ordenar
fazem tanto por luzir,
cantam bem para subir,
cantam mal para baixar.

Porém como cantariam
os pobres perante vós?
tão bem cantariam sós,
quão mal, onde vos ouviam:
quando o fabordão erguiam
cad'um parece, que berra,
e se um dissona, o outro erra,
mui justo me pareceu,
que sempre à vista do Céu
fique abatido, o que é terra.

Os Padres cantaram mal
como já está pressuposto,
e inda assim vos deram gosto,
que eu vi no riso o sinal:
foi-se logo cada qual
direito às suas pousadas
a estudar nas tabuadas
da música os sete signos,
não por cantar a Deus hinos,
mas por vos dar badaladas.

Vós com voz tão doce, e grata
enleastes meus sentidos,
que ficaram meus ouvidos,
engastados nessa prata:
tanto o povo se desata
ouvindo os vossos espíritos,
que com laudatórios gritos
dou eu fé, que uma Donzela
disse, qual outra Marcela,
o cântico Benedictus.
[JA 203]

Vocal music

Satirizing important figures of the Church in Bahia, Mattos often mentions liturgical chants. The *Miserere* and *Jube Domne* appear several times, and the *Benedictus*, *Hosanna*, and *Parce Mihi*, one time each. The *Liber Usualis* contains some versions of these chants and a careful reading of Mattos's verses may help identifying the liturgical context he had in mind. Mattos also paraphrases the Marian antiphon *Salve Regina*, of which the *Liber Usualis* has two versions.

Profane vocal music is much more common, be it in the form of *mote*—basis for variations—or of paraphrases and parodies. Still in the seventeenth century, Iberian composers set to music some of the poems Mattos paraphrases, though one does not know whether these compositions circulated in Portugal and Brazil at the time.

Perplexed with so many borrowings from Góngora, Quevedo, and Lope de Vega in Mattos's works, Sílvia Júlio did not hesitate calling him a shameless plagiarist. However, literary devices such as parody, paraphrase, and combinatoriality are found in the best seventeenth-century authors. One of Mattos's best-known poems, *Marinícolas*, written when he lived in Portugal, is a parody of *Marizapalos*, a famous Castilian song which survives in several Iberian and Latin American sources. Mattos satirizes the sexual preferences of a high functionary of the Royal Mint—whom he calls "Nicholas So-and-So"—because of his unpopular handling of the Portuguese currency. In Mattos's parody, the amorous encounters between Nicolau and his servant Marcos replace the escapades of Marizapalos and Pedro Martin, as first pointed out by Heitor Martins in 1990.¹⁰

Das Lições do Coro.



Interrogante & Suspendo, como na Epistola, final como em qualquer outro ponto; no Ferial não se ligão pontos, como já se disse atrás.

Fig. 4: *Jube Domne*. Pedro Talesio, *Arte de canto chão* (Coimbra: Diogo Gomez de Loureyro, 1618), p. 89.

Instrução.

Das Lições dos Defuntos.

Nas lições dos Defuntos se guarda a mesma ordem nos Interrogantes, & Suspendos, que na Epistola. O ponto he o seguinte.

Exemplo.



No Ferial não se ligão os pontos.

¹⁰ Heitor Martins, A música do Mari-Nícolas de Gregório de Matos, *Suplemento Literário de Minas Gerais*, April 7, 1990, p. 4-5.

Fig. 5: *Parce Mihi*. Pedro Talesio, *Arte de canto chão* (Coimbra: Diogo Gomez de Loureyro, 1618), p. 90.

Música vocal

Ao satirizar personagens do clero baiano, Mattos menciona alguns cantos litúrgicos. Cita várias vezes o *Miserere* e o *Jube Domne*, e uma vez apenas o *Benedictus*, o *Hosana* e o *Parce Mibi*. O *Liber Usualis* contém algumas versões destes cantos, e uma leitura atenta dos versos de Mattos pode auxiliar na identificação do contexto litúrgico. Mattos escreveu ainda uma paráfrase à antífona mariana *Salve Regina*.

A música vocal profana é muito mais abundante em sua lírica, tanto na forma de mote para a composição de novas estrofes, como em paráfrases ou paródias. Algumas das poesias que Mattos parafraseou foram musicadas por compositores ibéricos ainda durante o século XVII, mas não se sabe se estas composições teriam circulado em Portugal e no Brasil durante a vida do poeta.

A obra atribuída a Mattos também apresenta vários versos extraídos de romances tradicionais, que já no século XVII transformaram-se em refrões populares. Um caso típico é o do romance de Belerma, do ciclo de Durandarte, cujos versos *Ojos que la vieron ir / nunca nos verán en Francia*, eram encontrados na tradição ibérica ainda no século XX, sob a forma *Ojos que nos vieron ir / nunca nos verán tornar*.

Perplexo com os inúmeros empréstimos de Góngora, Quevedo e Lope de Vega encontrados na obra atribuída a Gregório de Mattos, Sílvia Júlio não hesitou em chamá-lo de plagiador descarado. Entretanto, recursos literários como a paráfrase, paródia e combinatorialidade, eram utilizados pelos melhores autores do século XVII. Um dos poemas mais conhecidos de Mattos, *Marinícolas*, é uma paródia de *Mariçapalos*, uma célebre canção ibérica do século XVII, que sobrevive em várias versões em fontes peninsulares e latino-americanas.¹² Escrito durante a permanência de Mattos em Portugal, *Marinícolas* satiriza as preferências sexuais de um alto funcionário do tesouro português.

Gregório de Mattos (anterior a 1682)

Marinícolas todos os dias
O vejo na sege passar por aqui
Cavalheiro de tão lindas partes
Como verbi gratia, Londres e Paris.
[...]
Marinícolas era muchacho
Tão grão rabaceiro de escumas de rim,
Que jamais para as toucas olhava,
Por achar nas calças melhor fraldelim
[...]
Lá me dizem, que fez carambola
Com certo Cupido, que fora daqui
Empurrado por umas Sodomas
No ano de tantos em cima de mil.
[...]
Marinícolas é finalmente
Sujeito de prendas de tanto matiz,
Que está hoje batendo moeda,
Sendo ainda ontem um vilão ruim.
[JA 1223]

Lopez de Honrubia (1657)¹³

*Mariçapalos baxò vna tarde
Al verde sotillo de Vaciamadrid,
Porque entonces pisandole ella
No huuiesse mas Flandes, que ver su Pais.*
[...]
*Mariçapalos era muchacha,
Y enamorada de Pedro Martin,
Por sobrina del Cura estimada,
La gala del pueblo, la flor de Abril.*
[...]

¹² A identificação foi feita por Heitor Martins, no artigo A música do Mari-Nícolas de Gregório de Matos, *Suplemento Literário de Minas Gerais*, 7 de abril de 1990, p. 4-5.

¹³ Miguel Lopez de Honrubia. *Aquí se contiene vna xacara nueva [...] con vn Romance de Mariçapalos a lo humano* (Madri: Andres García, 1657).

Ay verdades que en amor is a *tono humano* found in Lope de Vega's *Las Fortunas de Diana*, of which musical settings appear in the *Cancionero de Olot* and in Gutierrez de Padilla's *A la Xacara, xacarilla*. Mattos quotes it so conspicuously as to leave no doubt it was borrowed.

In *Foi-se Brás da sua aldeia* Mattos paraphrases the first stanza of the romance *Fuese Bras de la cabaña*, using it as a basis for a series of *glosas* or variations. Lope de Vega quoted this romance in *La Carbonera* and a musical setting survives in the *Cancionero de la Sablonara*, with music by Alvaro de los Rios. Menga, a character that appears Mattos's and Rios's versions, is not mentioned by Lope de Vega.

Lecturas Gre- gorianas.	Propriedades.			
	Natura.	Bmol.	Quadro.	Natura.
E	la	la	la	mi
D	sol	sol	sol	re
C	fa	fa	fa	ut
B	mi	mi	mi	re
A	re	re	re	ut
G	ut	ut	ut	ut
F	ut	ut	ut	ut
7 SIGNOS.				

deducção.

deducção.

deducção.

Fig. 6: "Tabuada" musical. Manuel Nunes da Silva, *Arte minima* (Lisboa: Joam Galram, 1685), 2 parte, p. 29.

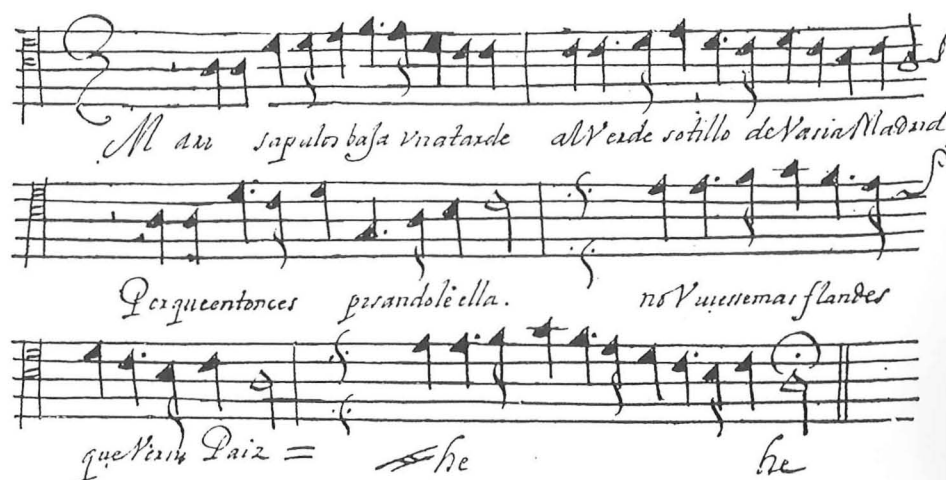


Fig. 7: Marizapalos. Gregorio de Zuola, *Libro de varias curiosidades*, c1690 (Museu Ricardo Rojas, Buenos Aires), p. 356.

Ay verdades que en amor é um tono humano encontrado em uma comédia homônima e em *Las Fortunas de Diana*, ambas de Lope de Vega. Mattos citou-o de forma tão conspícua que não parece duvidar de que o leitor o identificaria facilmente. Versões musicadas encontram-se no Cancioneiro de Olot e na ensalada *A la xacara, xacarilla*, de Juan Gutierrez de Padilla.

Gregório de Mattos

Depois de mil petições
deste, daquele, e daquela
saiu Brites para fora
a rogo só de Genebra.
Atravessou toda a sala,
chegou, e tomou cadeira,
ela diz, que com vergonha,
mas eu não dou fé de vê-la.
Porque a coisa mais oculta,
mais escondida, e secreta,
é de Brites a vergonha,
porque não há quem a veja.
[. . .]

Enfadei de mui rendido,
que amor sem ventura enfada,
mas não me emendei de amar-te,
de mofino me emendara.

Vimos p'ra casa e cantei
ao som da minha guitarra:

*"ay verdades que en amor
siempre fuistes desdichadas".*

E Brites me respondeu
tão doce como tirana:

*"en vano llama a la puerta,
quién no há llamado en el alma".*

[JA 697]

Lope de Vega

*¡Ay verdades que en amor
siempre fuistes desdichadas!
Buen ejemplo son las mias
que con mentiras se pagan*

*¡Cuando traté con engaño
tu verdad, Filis ingrata,
qué de quejas vien tu boca
qué de perlas en tu cara!*

*¡Oh cuántas noches que dije,
cuando a mi puerta llamabas
en vano llama a la puerta,
quién no ha llamado en el alma!*

Em *Foi-se Brás da sua aldeia*, Mattos parafraseou a primeira estrofe do romance *Fuese Bras de la cabaña*, utilizando-a como mote para uma série de glosas. Lope de Vega cita o romance em *La Carbonera*, mas sem mencionar a pastora Menga, que aparece em Mattos e na versão musicada por Alvaro de los Rios, preservada no assim-chamado *Cancionero de La Sablonara*.

Gregório de Mattos

Foi-se Brás da sua aldeia
Sabe Deus, se tornará,
Que viu no caminho a Menga
E a Gila [Jelu] não quer ver mais.
[. . .]
[JA 821]

Alvaro de los Rios

*Fuese Bras de la cabaña
Sabe Dios si volverá,
Que Menga le ha dado celos
Y es muy cosquilloso.*

*Que si Menga quiso
y amada olvida,
no hay firmeza en mujeres
ni en hombres dicha.
[. . .]*

The Guerra manuscript, containing several late-seventeenth-century tonos humanos, features a musical setting of *Ay de ti pobre cuidado*, which Mattos varied by interspersing his own lines.¹¹

¹¹ Biblioteca Xeral de la Universidade de Santiago de Compostela, Manuscrito Guerra, n59. I thank Patxi Garcia Garmilla, who kindly sent me a copy of the facsimile, along with his transcription.



Fig.: 8: Freiras musicistas no Convento de Santa Clara, em Salvador / Musicians at the Santa Clara, Salvador. L. G. de la Barbinais, *Nouveau Voyage en tour du monde*. Paris: Chez Briasson, 1729, vol. 3, p. 208.



Fig.: 9: Roda de São Gonçalo de Amarante, em Salvador / Ring of the Blessed Gonzalo of Amarante, Salvador. L. G. de la Barbinais, *Nouveau Voyage en tour du monde*. Paris: Chez Briasson, 1729, vol. 3, p. 216.

O manuscrito Guerra, contendo vários tons humanos do final do século XVII, traz uma versão musicada de *Ay de ti pobre cuidado*. Mattos utilizou as duas primeiras estrofes como motes em diferentes composições.¹⁴

Gregório de Mattos

*Ay de ti, pobre cuidado,
Que en la cárcel del silencio
Has de tener tu razón,
Porque lo manda el respeto.*

Si por fuerza del respeto
o por floxedad de alvedrio
naciste, cuidado mio,
tan captivo y tan sugeto:
y aún eres tan indiscreto.

Que de necio y porfiado
quieres por lo bien hablado
librar tu inocencia mucha,
con quién te rine y no escucha.
Ay de ti, pobre cuidado.
[...]
[JA 418]

✽✽✽

*Ay de ti, que en tus suspiros
has de lograr el consuelo,
no el alivio, que es culpar
la atencion del rendimiento.*

Coraçon: siente tu anhelo,
que quien gime en su tormento,
no haze agravio al sentimiento,
si hallo en sentir consuelo:
gime dentro en tu desvelo,

que ni te oygan tus retiros,
mas si la nota haze tiros,
ay de ti, que en tus razones
faltas a las submissoes?
Ay de ti, que en tus suspiros!
[...]
[JA 422]

Anônimo/Manuscrito Guerra

Coplas
*¡Ay de ti, pobre cuydado!
Que en la cárcel del silencio
has de tener tu razón
Porque lo manda el respecto!*

*¡Ay de ti, que en los suspiros!
Has de lograr el consuelo;
no el alibio que es culpar
La atención del rendimiento.
[...]*

Estribillo
*Y, con serbir a Clori;
feliz te has echo,
Pues el descanso tienes
en tu tormento.*

¹⁴ Biblioteca Xeral de la Universidade de Santiago de Compostela, Manuscrito Guerra, n59. Agradeço a Patxi Garcia Garmilla, que gentilmente forneceu-me uma cópia do fac-símile e de sua transcrição desta peça.

Instrumental music, dances and *bailes*.

In his extensive research on Spanish musical theatre, Emilio Cotarelo y Mori comments on what, till the late eighteenth century, were the two main types of choreography in the Hispanic world: *danzas* and *bailes*. As early as 1633 he points out, José Antonio Gonzalez de Salas had observed:¹²

The *danzas* have a more measured and grave motion, one does not make use of the arms in them, only of the feet: the *bailes* admit of freer gestures of arms and feet together.

When talking of *danzas* and *bailes*, Mattos usually follows that distinction, though sometimes he uses the terms interchangeably.¹³

Courtly dances mentioned by Mattos such as the *pavana*, *sarabanda*, and *saltarello*, were familiar to Iberian guitar players of the time. While the *pavana* was characterized by a slow, solemn pace, the *sarabanda* and *saltarello* were much livelier. Along with the *chacona*, the *sarabanda*, has a long criminal record, so to speak, being regarded as immodest or too licentious by religious and civil authorities and several times censored or forbidden. An Iberian seventeenth-century *sarau* would also include the brisk and vigorous *galharda*, usually danced right after the *pavana*. Although the typical Iberian *galharda* is written *a compasillo*, or in binary meter, it displays some binary-ternary ambiguity.

Instrumental pieces such as the *vilão*, *espanholeta*, and *canário*, were related to choreographies of the same name. Since the seventeenth century, the *vilão* or *villano* carries the popular refrain “*Al villano se le dan, la cebolla con el pan*” (the villain gets onions and bread). In southern Brazil, the *vilão* is one of the dances and *bailes* of the so-called *fandangos*, all-night gatherings that include various types of dances in a specific order. The *canário* was one of the several tap-danced choreographies that flourished in the Iberian Peninsula, some of which still found in parts of Latin America. Earlier dance sources and dictionaries suggest that it originates from the Canary Islands. The *espanholeta* is mainly known as an instrumental piece whose main feature is a distinctive harmonic-melodic progression. Its rhythmic pattern is somewhat similar to the *siciliana*. Mattos mentions these pieces in the short passage that follows:

EIGHT SERVICE PIECES

The *Canário*, the *Cãozinho*, the *Pandalunga*, the *Vilão*, the *Guandu*, the *Cubango*, the *Espanholeta*, and one Brave Black man in Flanders [*Valente negro em Flandres*]

¹² Emilio Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mogigangas desde fines del siglo XVII á mediados del XVIII* (Madrid: Casa Editorial Bailly Baillié, 1911), vol. 1, p. clxv.

¹³ For instance, when he mentions the *Gandu*, at page 1026 of James Amado edition, where we read *dance* in the epigraph, and *baile* in the poem.



Figura 10: Cítara ibero-americana / Iberian-American citara. Johann Moritz von Rugendas, *Costumes de Rio Janeiro*, c1835.

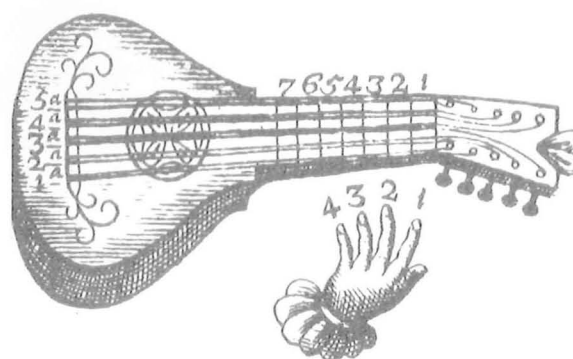


Figura 11: Bandurra. Pablo Minguet e Yrol, *Reglas y advertencias generales para tañer la bandurria*. Madrid: Joaquín Ibarra, 1754.

Música instrumental, danças e bailes.

Em seu abrangente trabalho sobre o teatro musical espanhol dos séculos XVII e XVIII, Cotarelo y Mori comenta sobre a distinção entre dois principais grupos de coreografias difundidas na Espanha e América hispânica até o século XVIII, as *danzas* e os *bailes*. Em 1633, José Antonio Gonzalez de Salas já observava:¹⁵

Las danzas son de movimientos más medidos y graves, y en donde no se usa de los brazos sino de los pies solos: los bailes admiten gestos más libres de los brazos y de los pies juntamente.

Segundo esta classificação, repetida de forma quase idêntica em diversas fontes dos séculos XVII e XVIII, as *danzas* possuíam uma coreografia fixa, envolvendo principalmente os movimentos das pernas e dos pés, enquanto que os *bailes* permitiam maior liberdade individual na expressão coreográfica, incluindo movimentos dos braços e das mãos. Embora o uso por Mattos dos termos danças e bailes pareça concordar em linhas gerais com essa distinção, em alguns casos os termos são usados de forma intercambiável.¹⁶

A pavana, a sarabanda e o saltarello eram danças de corte familiares aos tocadores de viola ibéricos e latino-americanos da época de Mattos. A primeira de caráter nobre e solene, e as outras de andamento mais vivo. A sarabanda, assim como a chacona, foi várias vezes censurada ou proibida por autoridades civis e religiosas, que a consideravam por demais licenciosa. Além destas, Francisco Manuel de Melo e Raphael Bluteau nos mostram que um típico sarau de fins do século XVII incluiria também a galharda, de coreografia ágil e vigorosa, costumeiramente dançada logo após a pavana. A galharda ibérica não apresenta o mesmo compasso ternário das italianas e inglesas, mas é escrita *a compasillo*, isto é, em tempo binário, embora apresente alguma ambigüidade rítmica binária-ternária.

O vilão, o canário e a espanholeta eram geralmente definidos como peças instrumentais, sendo também relacionados a coreografias com os mesmos nomes. Na península ibérica, desde o século XVII, o vilão, ou villano, é associado ao refrão popular *Al villano se le dán / la cebolla con el pan*. No Brasil, existem evidências de que o vilão já estava incorporado aos fandangos do litoral paranaense no início do século XIX.

A coreografia do canário envolvia o sapateado ágil e vigoroso. Existem ainda hoje no litoral sul do Brasil e no interior paulista várias coreografias sapateadas, cuja origem talvez pudesse ser relacionada ao canário, tamanha era a sua popularidade nos domínios ibero-americanos durante o século XVII.

A espanholeta é principalmente reconhecida como peça instrumental, e tem como característica marcante uma progressão harmônico-melódica bastante regular nas várias versões existentes, seguindo um padrão rítmico similar ao da siciliana. Estas peças são citadas por Mattos na passagem:

PEÇAS DE SERVIÇO OITO

O Canário, o Cãozinho, o Pandalunga, o Vilão,
o Guandu, o Cubango, a Espanholeta, e um
Valente negro em Flandres.

¹⁵ Emílio Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mogigangas desde fines del siglo XVII á mediados del XVIII* (Madri: Casa Editorial Bailly Baillié, 1911), vol. 1, p. clxv.

¹⁶ Por exemplo, na menção ao Gandu, à p. 1026 da ed. James Amado, onde lê-se na epígrafe “dança” e no poema “baile”.

While the last line refers to a theatrical play by Andrés de Claramonte, most of the other names will appear again in Raphael Bluteau's 1728 definition of *som*, or sound.¹⁴

A piece one plays on the *viola*. The more common sounds or pieces one plays on the *viola* are the following: *Arromba*, *arrepia*, *gandu*, *canário*, *amorosa*, *marinheira*, *cãozinho*, *passacalhe*, *espanholeta*, *marisápol*, *vilão*, *galbarda*, *sarau*, fantasia. In this Supplement the reader shall find the definition of each of these in its alphabetical place.

The *arrepia*, which Bluteau describes as so “distorted and provocative that it looks like an invention of the Devil”, cannot be found in Mattos's writings.¹⁵ Yet, he knew well the *arromba*. His brother Pedro, suffering from scabies, danced it in a brothel with “feet and hands, but with the arsehole always in one place”, which Mattos found somewhat curious, since in Bahia that part of the body was always dancing.



Fig. 12: Músicos da região do Congo-Angola / Musicians of the Congo-Angola region. Giovanni Antonio Cavazzi da Montecuccolo, *Manuscripto Araldi A*, c1665 (coleção particular).



Fig. 13: Músicos do Rio de Janeiro / Musicians of Rio de Janeiro. François René Moreaux, *Danse de Marambaías*, Rio de Janeiro, c1850 (Fundação Biblioteca Nacional).

¹⁴ Raphael Bluteau, *Supplemento ao vocabulario portuguez e latino* (Lisbon: Patriarcal Officina da Música, 1728), vol. 2, p. 220

¹⁵ *Ibid.*, vol. 1, p. 74.

Enquanto a última linha remete a uma comédia de Andrés de Claramonte, a relação concorda em parte com aquela encontrada na definição do termo “som”, por Raphael Bluteau, em 1728:¹⁷

Péça, que se poem à viola. Os sons, ou peças mais ordinarias, que na viola se tocaõ, são os seguintes. Arromba. Arrepia. Gandù. Canario. Amorosa. Marinheira. Caõsinho. Passacalhe. Espanholeta. Marisápola. Villão. Galhurda [Galharda], Sarao. Fantesfa. Neste Suplemento acharà o Leitor a diffinição de cada som destes no seu lugar Alphabetico.

Não é encontrada nos escritos de Mattos nenhuma menção ao arrepia, definido por Bluteau como uma peça descomposta e provocativa, “a qual parece invenção do demônio”.¹⁸ Já o arromba era conhecido de Mattos. Seu irmão Pedro bailou-o em um bordel da Bahia “com o pé e com a mão, mas com o cu sempre no lugar”, ou seja, sem o típico rebolado dos quadris das danças afro-brasileiras:

Cantou-se galhardamente
tais solos, que eu disse, ô
que canta o pássaro só,
e os mais gritam na semente:
tocou-se um som excelente
que Arromba lhe vi chamar,
saiu Temudo a bailar,
e Pedro, que é folgazão
bailou com o pé e com a mão,
e o cu sempre no lugar.

Pasmei eu da habilidade
tão nova e tão elegante,
porque o cu sempre é dançante
nos bailes desta cidade:
mas em tal calamidade
tinha Pedro o cu sarnudo,
que dando de olho, ao Temudo
disse pelo socarrão,
assim tivera o cu são,
como tenho o cu sisudo.
[. . .]

A ausência daquele detalhe coreográfico poderia indicar a origem ibérica da dança, mas o poema parece indicar que essa “sisudez” devia-se unicamente ao estado de saúde de Pedro de Mattos.

¹⁷ Raphael Bluteau, *Suplemento ao vocabulario portuguez e latino* (Lisboa: Patriarcal Officina da Música, 1728), vol. 2, p. 220.

¹⁸ Ibid., vol. 1, p. 74.

Some decades later, the *arromba* reappeared in Minas Gerais in a denunciation against the “scandalous” conduct of some priests. One of the witnesses testified:¹⁶

[. . .] that in the feast given this present year [1738] to the Divine Holy Ghost in this parish [of Our Lady of Nazareth of the Waterfall, one day a car [float] decorated with palms came down the street carrying several laymen together with Father Frei Lourenço Justiniano, a Dominican, and Father Frei Pedro Antonio, a Carmelite, along with Father Manoel de Bastos, Canon of Angola, all of them residents of the Village of Ouro Preto, whence they came to the feast, and they went on the aforesaid car playing guitars and, among them, a black woman named Vicencia singing dressed like a man and who came from the Village of Ouro Preto as well, causing much admiration to everybody, which the witness knows by seeing and hearing singing, and he said not a word more [. . .]

Another witness declared that Vicencia sang “the *arromba* and other *modas* of the country”. As a result, the judge gave Father Manoel de Bastos eight days to leave the village. The denunciation offers a new perspective on the women’s role in the spreading of that African-Brazilian repertory. Unlike Mattos’s *mulatas*, Vicencia does not dance, swing her hips, or lift up her skirt, but rather, dressed as a man, she sings.

In the early eighteenth century, the *arromba* appears in Portuguese literary and musical sources too. Bluteau and Morais Silva describe it as brisk and noisy, which seems to agree with musical versions extant in two Portuguese guitar codices. The music is unusually dissonant and the performer is asked to use strumming techniques to convey the noisy effect desired. Maybe because of these features, one of the pieces in the Gulbenkian codex is called “Hell’s *arromba*”.¹⁷

¹⁶ Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana, book Z-01, shelf Z, year 1738, f. 107r, 109r. Personal communication by Paulo Castagna; the information was found and transcribed by Maria Teresa Gonçalves Pereira. Francisco Vidal Luna and Iraci Del Nero da Costa had transcribed an excerpt in the book *Minas Colonial: Economia e Sociedade* (São Paulo: Fipe/Pioneira, 1973), page 62, according to José Ramos Tinhorão, in *As Festas no Brasil Colonial* (São Paulo: Editora 34, 2000), p. 139. It seems that not only the *arromba*, but also the *arrepia* and the *oitavado* were all sang dances.

¹⁷ Stressing a link between the *arromba* and the *oitavado*, a piece in the Gulbenkian codex is named “Arromba Oitavado”, while there is a “Oitavado do Inferno” in the Conde de Redondo codex.

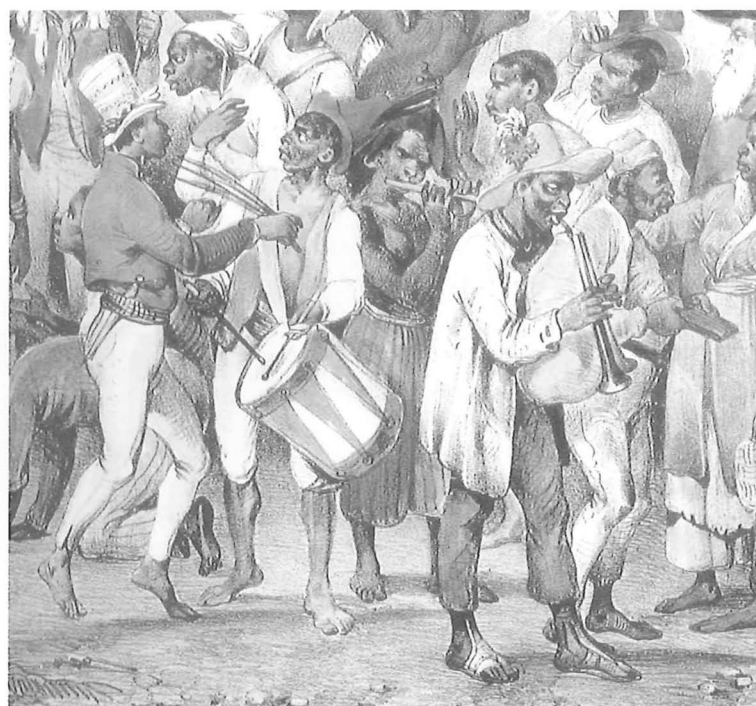


Fig. 14: Gaita de foles. Johann Moritz Rugendas, *Fête de Ste. Rosalie, Patrone des Nègres*, c1835.

Algumas décadas mais tarde o arromba reaparece em Minas Gerais, em uma denúncia de escândalos durante a festa do Divino Espírito Santo. A testemunha, Antônio Rodrigues Bello, 33 anos, pintor, solteiro, natural da cidade do Porto, morador na freguesia na freguesia de Nossa Senhora de Nazaré da Cachoeira, hoje Cachoeira do Campo, conta:¹⁹

[. . .] que na festa que neste presente ano [1738] se fez ao Divino Espírito Santo nesta freguesia [N.S. de Nazareth da Cachoeira], em uma de suas oitavas, andando um carro de festa pela rua enramalhado em que andavam vários seculares, nele andaram também o Padre Frei Lourenço Justiniano, religioso de São Domingos, e o Padre Frei Pedro Antônio, religioso de Nossa Senhora do Carmo, com o Padre Manoel de Bastos, Cônego de Angola, todos moradores na Vila do Ouro Preto, donde vieram às ditas festas, os quais andavam no dito carro tocando violas e, entre eles uma negra chamada Vicencia, cantando, vestida de homem, a qual veio também da Vila do Ouro Preto, causando a todos admiração, o que ele testemunha sabe pelos ver e ouvir cantar, e mais não disse [. . .]

A testemunha Mathias da Costa Rodrigues (29 anos, mercador, solteiro, natural da Ilha de São Miguel, Bispado de Angra, morador na freguesia de N.S. de Nazareth da Cachoeira) acrescentou que a negra Vicencia cantava “o arromba e outras modas da terra”. A sentença contra o Padre Manoel de Bastos estipulava:

Por viverem indecentes ao estado eclesiástico e religioso o Padre Manoel de Bastos da Fonseca, Cônego de Angola, assistente na freguesia do Ouro Preto, por andar nesta freguesia na festa do Espírito Santo deste ano de dia metido em um carro tocando em uma viola pelas ruas, e uma negra vestida de homem cantando a arromba e outras modas desonestas com geral escândalo, seja notificado para que dentro em oito dias saia destas Minas.

Descrevendo uma cena que parece saída da pena do Boca do Inferno, a denúncia ainda nos oferece uma outra perspectiva sobre o papel da mulher na difusão do repertório musical afro-brasileiro. Ao contrário das mulatas nas poesias de Mattos, Vicencia não baila, não rebola e nem levanta a saia, mas, vestida de homem, canta.

No início do século XVIII, o arromba também aparece em fontes literárias e musicais portuguesas. Frei Lucas de Santa Catarina menciona ora a mulher chula que na estrebaria encontra o “machinho do arromba”, ora o freirático (o sujeito que, assim como Mattos, cortejava as freiras) que, “à custa de um arromba e com a despesa de um arrepiã”, comprava “os afetos das ninfas, o gosto das chulas e o desejo das cozinheiras”.²⁰

Várias definições do arromba classificam-no como de sonoridade viva e ruidosa, no que concordam as várias versões musicais preservadas nos códices para viola da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra e da Fundação Gulbenkian. Não só é a música insolitamente dissonante, como o intérprete é instruído a utilizar a técnica do rasgueado, a fim de conferir à peça o característico efeito ruidoso.²¹ Talvez tenha sido pelo uso destes efeitos que uma das peças do códice Gulbenkian ostente o título “Arromba do Inferno”.²² Lopes Gama, cronista pernambucano do início do século XIX ainda faz esse tipo de correspondência ao mencionar um certo Mané Chico, que tinha a estimável prenda de “zangarrear numa viola do inferno, com os competentes rufos no tampo”.²³

¹⁹ Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana, livro Z-01, prateleira Z, ano 1738, f. 107r, 109r. Comunicação pessoal de Paulo Castagna; a informação foi encontrada e transcrita por Maria Teresa Gonçalves Pereira. Francisco Vidal Luna e Iraci Del Nero da Costa transcreveram parte dessa passagem em 1973, no livro *Minas Colonial: Economia e Sociedade* (São Paulo: Fipe/Pioneira), p. 62, segundo informação de José Ramos Tinhorão, em *As Festas no Brasil Colonial* (São Paulo: Editora 34, 2000), p. 139. É sugestivo que, além do arromba, várias menções setecentistas ao oitavado e o arrepiã descrevem estes bailes como sendo cantados, mas até o momento não foi encontrado nenhum texto poético que pudesse ser a eles associado.

²⁰ Graça Almeida Rodrigues, *Literatura e Sociedade na Obra de Frei Lucas de Santa Catarina* (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983), p. 182, 198.

²¹ Uma versão menciona o “roçadilho”, que pode ser o que Bluteau chama de “corrido”, ambos em oposição ao estilo ponteados.

²² Existem várias correspondências entre o arromba e uma coreografia posterior, o oitavado. Além das semelhanças musicais, uma das peças do códice Gulbenkian é intitulada “Arromba Oitavado”, e no códice Conde de Redondo há um “Oitavado do Inferno”.

²³ *O Carapuzeiro*, 14 de setembro de 1833, n. 70, p. 279.

In a banquet offered during the Feast of Our Lady of Guadeloupe, Mattos saw the *cãozinho* [literally 'little dog'] as danced by Luísa Sapata, a black woman:¹⁸

Right after this appeared Sapata,
And trying to bare her teeth
She did not have any to bare;
To make up for that, however,
She started dancing the *cãozinho*,
And, since over the mill
She took so many *embigadas* [belly blows]
She ended up transforming
Wine into pure vomit.

Mattos mentions here the *umbigada* or belly blow, the choreographic movement in which the dancers touch their belly buttons, a basic feature of many dances imported to Brazil and Portugal from the Congo-Angola region. It is also one of those elements that contributed to make these dances appear obscene to European eyes. Some Portuguese musical sources call it *cãozinho* from Sofala, an early designation of a mining region in Mozambique.

There is very little information about the *cubanco*, which Mattos lists among Iberian guitar pieces such as the *canário*, *espanholeta*, and *vilão*. Perhaps it was not a *baile* but only a *som* or sound, as instrumental pieces were called. A report by Frei Lucas de Santa Catarina dated 1755 gives us some information on the context in which this piece used to be played:¹⁹

Close to the Cross searched the *mochilos* for shelter with their *gandum* por pontos [*ponteados*, or fingerstyle, as opposed to the *rasgado*, strummed style]. And that night *mochilo* there was who broke two *machinhos* with sheer *cobango*: no wonder, because in that function I saw a mulatto who, by singing the *amorosa* without taking breath, was already with a candle in his hand [i.e. dead].

It is not clear whether the *mochilo* (servant, lower-class boy) who smashes two *machinhos* while playing the *cubanco* was black or not, but he certainly belonged to a lower social stratum. The *machinho*, also known as *machete*, was a guitar-like instrument of dimensions approximating those of the modern ukulele. The *amorosa*, sung in the excerpt by a mulatto man, is also found in both the Coimbra and Gulbenkian codices, although only in instrumental settings.

¹⁸ Ibid., p. 482.

¹⁹ "Festas Heroicas Da Sobrelevante Irmandade da Vera Cruz Dos Poyae," in Frei Francisco Rey de Abreu Matta Zeferino [Frei Lucas de Santa Catarina (1660-1740)], *Anatomico Jocosos* (Lisbon: Officina do Doutor Manoel Alvarez Solano, 1755), vol. 1, p. 278. Quoted by José Ramos Tinhorão, *Os negros em Portugal: Uma presença silenciosa*, 2 ed. (Lisbon: Caminho, 1997), p. 212.

Durante a festa de Nossa Senhora de Guadalupe, Mattos viu a mulata Luísa Sapata bailar o cãozinho:²⁴

Tomou a Garça no ar
a Sapata incontinente,
e indo arreganhar-lhe o dente,
não teve, que arreganhar:
porém por se desquitar
foi-se bailar o cãozinho,
e como sobre o moinho
levou tantas embigadas,
deu em sair às tornadas
a puro vômito o vinho.

Mattos menciona aqui um importante elemento coreográfico afro-brasileiro, a umbigada. Consistindo no toque entre o abdome do dançarino e daquele que ele escolhe para substituí-lo, este movimento está presente em várias danças importadas da região do Congo e Angola para o Brasil e Portugal.

O códice de Coimbra apresenta um cãozinho e duas outras peças denominadas cãozinho de Sofala. Um cãozinho de Sofala também é encontrado no códice Conde de Redondo, talvez referindo-se a alguma versão da dança proveniente daquela região aurífera do sudeste da África, hoje Moçambique.

É muito vaga a única menção de Mattos, que relaciona o cubanco (cubango) ao lado de peças ibéricas como o canário, a espanholeta e o vilão. Talvez não se tratasse de uma dança, mas apenas de um “som”, ou peça instrumental, conforme a definição encontrada no dicionário de Raphael Bluteau, do início do século XVIII. Um relato posterior de Frei Lucas de Santa Catarina parece confirmar isso:²⁵

Junto à Cruz andavam os mochilas ao socairo com seu gandum por pontos. E mochilo houve, que naquela noite quebrou dois machinhos a puro cobango: nem é de admirar; porque nesta função eu vi mulato, que de cantar a amorosa, sem tomar fôlego, esteve com a candeia na mão

Os elementos desta cena—os mochilos (serviçais) ponteando o machinho (ou machete), e o mulato cantor—relacionam o cubanco, o gandum e a amorosa aos mais baixos estratos da sociedade. Além disso, a menção de que o mochilo teria quebrado dois machinhos parece indicar que tocar o cubanco requeria do executante mais que a costumeira energia. Os cubancos encontrados nos códices de Coimbra e Gulbenkian revelam o uso de certos módulos composicionais, em um processo semelhante ao que ocorre nas chácaras e outras formas compostas sobre padrões melódico-harmônicos. A amorosa, cantada no excerto por um mulato, também é encontrada em dois códices portugueses para viola, embora apenas em versões instrumentais.

²⁴ Mattos, *Obra poética* (Rio de Janeiro: Record, 1990), vol. 1, p. 482.

²⁵ “Festas Heroicas Da Sobrelevante Irmandade da Vera Cruz Dos Poyae,” in Frei Francisco Rey de Abreu Matta Zeferino [Frei Lucas de Santa Catarina (1660-1740)], *Anatomico Jocosso* (Lisboa: Officina do Doutor Manoel Alvarez Solano, 1755), vol. 1, 278. Citado por José Ramos Tinhorão, *Os negros em Portugal: Uma presença silenciosa* (Lisboa: Caminho, 1997), p. 212.

A 1708 Spanish source associated the *amorosa* with another dance of African influence, the *paracumbé*. The Portuguese connection is also clear, for the *paracumbé* was mentioned as coming from the Portuguese colony of Angola. It is danced in the Portuguese manner in the description that follows:²⁰

GRACIOSO: What? You do not know me?
I am the *Paracumbé* from Angola,
Citizen from Guinea,
Married to the *Amorosa*
Whom I chose as my wife.
If you want to know who I am
Be present at this *baile*,
And accompany my *romance*
In Portuguese style.

The text that follows switches from Spanish to Portuguese, even containing a suspicious *você*, a typical Brazilian colloquial way of using a third-person pronoun to address the second. However, because this usage also occurs in Portugal, though in a much lesser degree, this detail does not suffice to establish a Brazilian connection.

In colonial Brazil, some sources mention the *quicumbis* and *cucumbis* (or *cucumbes*)—likely variants of the *cumbé*, related to the feasts of Rei Congo. There is some controversy as to the origin of the word, interpretations including rituals of coming of age (from the Kimbundu *kikumbi*), witchcraft, bravery, physical skills, and roaring (*kumba*), among others. According to the 1737 *Diccionario de Autoridades*, *cumbé* is a “dance [baile] of blacks, which one does to the sound of a joyful tune of the the same name and consists of many swings of the body from one side to the other”.²¹

The terms *paracumbé* and *cumbé* surely refer to the same dance type. The Gulbenkian codex uses the first and the Coimbra and Conde de Redondo volumes the second. They all share important melodic and harmonic features with those found in Spanish and Mexican sources for guitar and harp.



²⁰ Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses*, vol. 1, n. 1, p. ccxx.

²¹ *Diccionario de autoridades* (Madrid: Real Academia Española, 1737), vol. 1, p. 700.

Fig. 15: Cumbees. Santiago de Murcia, Códice Saldivar 4, c1732 (coleção particular), f. 43.

Uma fonte espanhola de 1708 associava a amorosa a outra dança de origem afro-ibérica, o paracumbé, mencionando-o como de procedência angolana, e dançado à maneira portuguesa. O texto alterna trechos em espanhol e português:²⁶

GRACIOSO: *¿Pues qué? ¿No me conocéis?*
El Paracumbé de Angola,
ciudadano de Guiné,
casado con la Amorosa
que escogí yo por mujer.
¿Queréis saber quién soy
en este baile atended,
y compañad mi romance
en estilo portugués.

Tocan el PARACUMBÉ y cantan, y salen los hombres y mujeres a bailar. Canta.

Os ollos de miña dama: ¡le, le, le!
saon negrillos de Guiné: ¡le, le, le!
flecheros, sin ser tiranos: ¡le, le, le!
negros, sin cativos ser.

TODOS: *¡Le, le, le!*
GRAC. *¡Paracumbé, Paracumbé!*
¡Ay Xesú, que me mata
de amores você! ¡Le, le, le!

Embora não sejam mencionados por Mattos, o cumbé e o paracumbé são definidos em alguns dicionários dos séculos XVIII e XIX como bailes africanos ou afro-americanos. No Brasil colonial algumas fontes mencionam os quicumbis, ou cucumbis—prováveis variantes do cumbé—relacionados às festas do Rei Congo. Existe uma variedade de interpretações quanto à etimologia da palavra, incluindo ritos de passagem (do quimbundo *kikumbi*), feitiçaria, valentia, destreza física, e rugir (*kumba*), entre outras. O *Diccionario de Autoridades*, de 1737, descrevia o cumbé como um baile de negros, consistindo de vários “meneios do corpo”, no que parece ser uma referência ao rebolado dos quadris.²⁷ Em Lisboa, o cumbé aparece dançado por negros na Festa do Rosário da Igreja do Salvador, acompanhados por violas, rebecas, fazendo uma “bem concertada dissonância”, como descrevia o *Folheto de Ambas as Lisboas* em 1730.²⁸

Os termos paracumbé e cumbé certamente referem-se à mesma dança. O códice Gulbenkian utiliza a primeira forma e os códices de Coimbra e Conde de Redondo a segunda. Todos estes compartilham importantes detalhes melódicos e harmônicos com cumbés e paracumbés encontrados em fontes espanholas e mexicanas para viola (*guitarra*) e harpa.

²⁶ Emílio Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mogigangas desde fines del siglo XVII á mediados del XVIII* (Madri: Casa Editorial Bailly Bailliére, 1911), vol. 1, n. 1, ccxx.

²⁷ *Diccionario de autoridades* (Madri: Real Academia Española, 1737), vol. 1, 700.

²⁸ *Folheto de Ambas Lisboas* (Lisboa: Patriarcal Officina da Música, 1781), no. 3, agosto de 1730; no. 7, outubro de 1730.

Around the mid-eighteenth century, the *cumbé* was already going out of fashion in the face of new dances as shown in a 1750 pamphlet:²²

The *fofa* is a fine dance,
It makes you tap your feet [or "it is danced with tap steps;"
literally "it is shaken with the feet"]
And makes better harmony
Than dancing the *cumbé*

Neither Mattos's writings nor Portuguese guitar sources can help us understand what this dance called *fofa* (literally soft, fluffy) was, possibly because its popularization was a later phenomenon. Notably, there is explicit mention of the Bahian origin of the *fofa* in a 1752 pamphlet, as José Ramos Tinhorão has first noticed.²³

Gregório de Mattos mentioned the *gandu* in connection with the brothel of black women he used to visit, alluding to the viola player of the house, a certain Fernão Roiz Vassalo. José Ramos Tinhorão has found several mentions of the *gandu* in eighteenth-century Portuguese literary sources, which always associate the word—referring to the dance or to something else—with the color black or the black race. Tinhorão also suggests that the *gandu* is actually the forerunner of the *lundu*—sometimes spelled *landu*—and Peter Fryer recently corroborated this hypothesis.²⁴ Yet, the analysis of the surviving music does not corroborate that theory. The melodic behavior of the Coimbra *gandus* points to a ternary meter, instead of the binary usually associated with the *lundu* (sung ternary *lundus* will only appear much later). In addition, none of the *gandus* presents anything similar to the perpetual arpeggiation of the early *lundus*. However, the harmonies and the cadential approaches bear some resemblance with dances of supposedly North-African influence such as the *fandango*, with which the *lundu* shared some choreographic features.²⁵ This also applies to a type of *fofa* still played and sung in the Azores.

²² *Relação das cantigas da fofa: compostas pelo memoravel e celebrissimo estapafurdio Manoel de Paços* [Lisbon: s.l., c. 1750]. English translation by Peter Fryer, *Rhythms of resistance* (Hanover NH: Wesleyan University Press, 2000), p. 128.

²³ Excerpts from this pamphlet, entitled *Relação da fofa que veyo agora da Babia*, can be found in Tinhorão, *Os sons dos negros no Brasil* (São Paulo: Art Editora, 1988), p. 52-53; *História social da música popular brasileira* (Lisbon: Caminho, 1990), p. 76; *Fado: Dança do Brasil, cantar de Lisboa* (Lisbon: Caminho, 1994), p. 21-22. There is a diplomatic transcription in Peter Fryer, *Rhythms of resistance*, p. 176-177, and an English translation in page p. 127.

²⁴ Tinhorão, *Os negros em Portugal*, p. 361. Fryer, *Rhythms of resistance*, p. 116.

²⁵ For example, the waving of the arms above the head and the snapping of the fingers, imitating castanets, which were also features of another dance described by Mattos, the *paturi*.

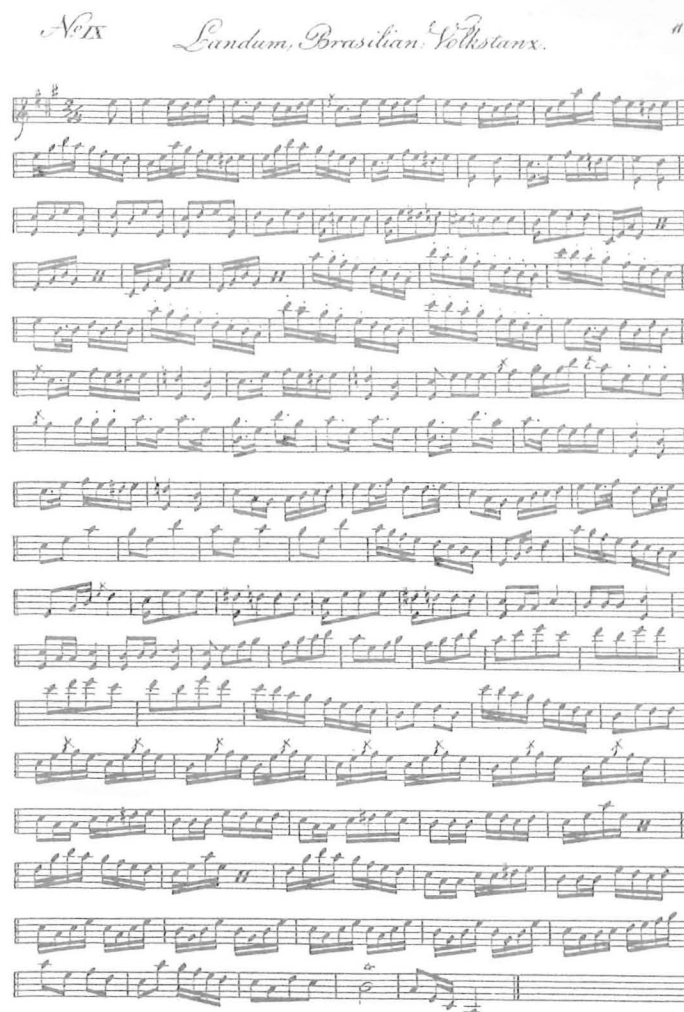


Fig. 16: Lundu. J. B. von Spix, C. F. P. von Martius, *Reise in Brasilien, in den Jahren 1817-1820* (Munich, 1823-1831), suppl., p. 10.

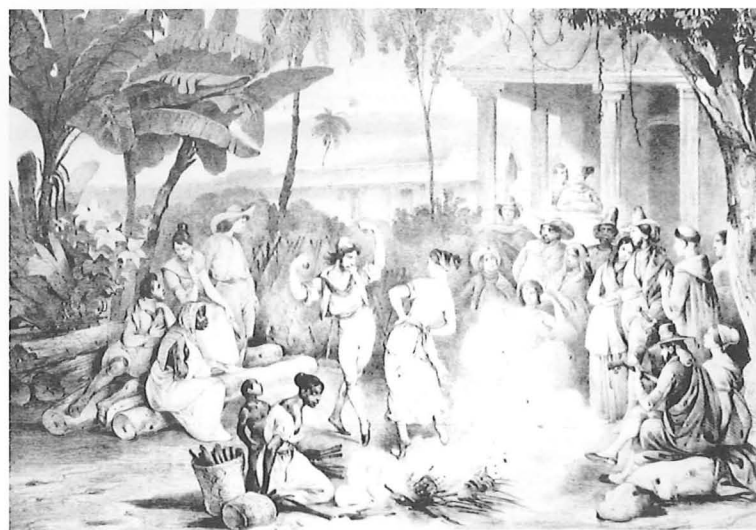


Fig. 17: Lundu. Johann Moritz Rugendas, *Danse landu*, c1835.

Em meados do século XVIII, o cumbé já caía fora do gosto do público em face de novas danças, como comentava um folheto de 1750:²⁹

A fofa é boa dança
sendo tremida com o pé,
e faz melhor consonância
de que bailar o cumbé.

Gregório de Mattos menciona o gandu (guandu, gandum) em conexão com o bordel de mulatas que costumava frequentar na Bahia. A casa possuía um tocador de viola regular, um certo Fernão Roiz Vassalo.

Vêem vocês este Fernando,
guarde dele que te espreita,
que é moço, que logo arreita
ou bailando, ou não bailando:
e quem lhe disse que quando
para bailar o convido,
posto que saía luzido,
e posto que airoso andasse,
queria eu, que bailasse
com seu fariseu saído?

Não vêem o grande despejo,
com que o demo do priapo
saíu pelo roto trapo,
qual faminto percebejo?
eu tenho grande desejo
de ver bailar o Gandu
[...]

José Ramos Tinhorão encontrou várias menções ao gandu em fontes literárias portuguesas do século XVIII, onde a palavra é sempre associada à cor ou à raça negra. Tinhorão sugere que o gandu talvez fosse um ancestral do lundu—às vezes grafado landu, ou landum. A hipótese é compartilhada por Peter Fryer,³⁰ mas a análise dos exemplos musicais remanescentes não contribui para confirmá-la. O comportamento melódico dos gandus de Coimbra aponta para um compasso ternário, em vez do binário, ou binário composto, usualmente associado ao lundu. Adicionalmente, nenhum dos gandus apresenta similaridades com o perpétuo *arpeggio* encontrado nos lundus mais antigos. Contudo, as harmonias e preparações cadenciais aproximam-se daqueles encontrados em danças de suposta influência norte-africana, como o fandango, com o qual o lundu compartilhava certos detalhes coreográficos;³¹ isso aplica-se também a uma forma de *fofa* que ainda é tocada e cantada em São Miguel dos Açores.

²⁹ *Relação das cantigas da fofa: compostas pelo memoravel e celebrissimo estapafurdio Manoel de Paços* [Lisboa: s.l., c1750]. Transcrito por Peter Fryer, *Rhythms of resistance* (Hanover NH: Wesleyan University Press, 2000), p. 128.

³⁰ Tinhorão, *Os negros em Portugal, uma presença silenciosa* (Lisboa: Caminho, 1997), p. 361. Fryer, *Rhythms of resistance* (Hanover NH: Wesleyan University Press, 2000), p. 116.

³¹ Por exemplo o balançar dos braços acima da cabeça e o estalar dos dedos, imitando castanholas, também presentes na coreografia de outra dança descrita por Mattos (*Obra poética*, vol. 1, 447-448) o paturi. Como é sabido, tais movimentos são encontrados ainda hoje em várias coreografias tradicionais portuguesas.

The *sarambeque* has probably been the most common dance of African influence in the Iberian-American world during the last four centuries, being mentioned in Portuguese, Spanish, Mexican, and Brazilian sources. The *Diccionario de Autoridades* defines *sarambeque* as an "instrumental piece [*tanger*], and a very joyful and lively [*bulliciosa*] dance very common among the blacks."²⁶ Again, there is reason to believe that the introduction of this dance in Spain and its colonies was mediated by Portugal. Not only do the earliest references to this dance appear in Portuguese sources, but also its Portuguese origin is reaffirmed in an eighteenth-century *entremes*, as Craig Russell has pointed out.²⁷

FILOMENA: Let us finish, Pascual [,]
The baile at this point,
PASCUAL: It is so languid [lit. melting]
Because it is from Portugal...
"Zarambeque, go,
Go, Zarambeque,
Which is a joyful tune
For the *sainetes* [little theatrical play]."

Peter Fryer suggests that even before its appearance in Portugal, the dance could be found in its African colony of Mozambique, for among the Chuabo, Yao, and Nyungwe, the terms *saramba*, *salamba*, and *sarama* mean practically the same as the Portuguese *sarambeque*: a dance with swinging motions of the hip.²⁸

Already in 1651 in the *Carta de guia de casados*, Francisco Manuel de Melo warned husbands that if a wife knew how to dance the sarambeque and brought castanets in her purse, those were dangerous sign of unrestraint.²⁹ Gregório de Mattos also used the word in some of his poems, but always with an erotic, rather than musical, connotation. The dance persisted into the early twentieth century, when music historian Guilherme de Almeida mentioned it and Ernesto Nazareth published a *sarambeque* for the piano (1916).

The Coimbra and Gulbenkian codices register ten *sarambeques*. The rhythmic reconstruction can be based on other settings, in Spanish and Mexican sources for guitar and harp. One of the *sarambeques* of the Coimbra codex is assigned to a certain Frei João (f. 58r), who is also the author of several fantasias and one *batalha* in the same volume. Although the codex seems to originate from the Santa Cruz de Coimbra monastery, Frei João is the only composer explicitly mentioned as belonging to a religious order.

Mattos described in detail the choreography of the *paturi*, which included finger snapping, shaking hips, and lifting up the skirt, exposing the motion of the feet. In his depiction, he paraphrases a famous work by Góngora. Unfortunately, no musical source survives.

²⁶ *Diccionario de Autoridades*, vol. 3, p. 562.

²⁷ Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses*, cclxxiii:

²⁸ Fryer, *Rhythms of resistance*, 107. The definition is from J. T. Schneider, *Dictionary of African borrowings in Brazilian Portuguese* (Hamburg, 1991), "Sarambeque," p. 267.

²⁹ Melo, *Carta de guia de casados*, p. 44.

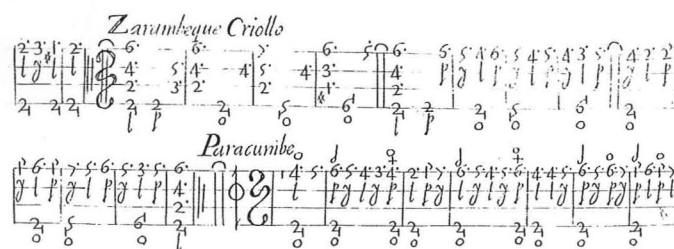


Fig. 18: *Zarambeque* e *Paracumbe* em tablatura para harpa / Harp settings of *Zarambeque* and *Paracumbe*. Diego Fernandez de Huete, *Compendio numeroso* (Madri: Imprenta de Musica, 1702), lam. 4.

O sarambeque é provavelmente a dança de influência africana mais comum no mundo ibero-americano durante os últimos quatro séculos, sendo mencionado em fontes portuguesas, espanholas, mexicanas e brasileiras. As menções mais antigas, no entanto, são portuguesas: já em 1651, na *Carta de guia de casados*, Francisco Manuel de Melo advertia os maridos que trazer a esposa “castanhetas na algibeira, o saber jácaras e entender as mudanças do sarambeque” eram perigosos indícios de “desenvoltura”.³² Pelo menos uma fonte espanhola posterior atestava a origem portuguesa do sarambeque.³³

FILOMENA: *Demos fin, Pascual
al baile esta vez,
PASCUAL: Tan derretido es
que es de Portugal...
“Zarambeque vaya,
vaya Zarambeque,
que es alegre tono
para los sainetes.”*

Mas antes de sua aparição em Portugal, danças de nomes e coreografias similares já existiam em Moçambique. Peter Fryer lembra que entre os Chuabo, Yao e Nyungwe, os termos *saramba*, *salamba* e *sarama* significam praticamente o mesmo que o português sarambeque: uma dança com movimentos balançantes dos quadris.³⁴

Embora Mattos utilize o vocábulo sarambeque apenas como trocadilho erótico, o baile era comum no Brasil já naquela época e sobreviveu pelo menos até o início do século XX, quando foi mencionado por Guilherme de Almeida. É desta época também o sarambeque para piano de Ernesto Nazareth (1863-1934), publicado em 1916.

Os códices de Coimbra e Gulbenkian registram dez sarambeques. A reconstrução rítmica é possível pela aplicação de padrões encontrados em zarambeques de fontes espanholas e mexicanas para viola (*guitarra*) e harpa. Um dos sarambeques de Coimbra é atribuído a um certo Frei João (f. 58r), que é também autor de várias fantasias e uma batalha do mesmo volume. Embora existam indícios de que o códice tenha provindo do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, Frei João é o único compositor mencionado como pertencente a uma ordem religiosa.

Parafraseando uma conhecida obra de Góngora, Mattos registrou detalhadamente a coreografia do paturi, incluindo o estalar dos dedos imitando castanholas, o tremer dos quadris e o levantar das saias, expondo o movimento dos pés. Não se tem registro até o momento de alguma versão musical preservada deste baile.

³² D. Francisco Manuel de Melo, *Carta de guia de casados* (Lisboa: Europa-América, [1992]), 44.

³³ Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mogigangas desde fines del siglo XVII á mediados del XVIII* (Madri: Casa Editorial Bailly Baillié, 1911), vol 1, p. cclxxiii.

³⁴ Fryer, *Rhythms of resistance* (Hanover NH: Wesleyan University Press, 2000), p. 107. A definição é de J. T. Schneider, *Dictionary of African borrowings in Brazilian Portuguese* (Hamburgo, 1991), p. 267: “Sarambeque”.

Gregório de Mattos

Ao som de uma guitarrilha
que tocava um colomim
vi bailar na Água Brusca
as Mulatas do Brasil:

Que bem bailam as Mulatas,
que bem bailam o Paturi!

Não usam de castanhetas,
porque cos dedos gentis
fazem tal estropiada,
que de ouvi-las me estrugi:

Que bem bailam as Mulatas,
que bem bailam o Paturi!

Atadas pelas virilhas
cuma cinta carmesim,
de ver tão grandes barrigas
lhe tremiam os quadris.

Que bem bailam as Mulatas,
que bem bailam o Paturi!

Assim as saias levantam
para os pés descobrir,
porque sirvam de ponteiros
à discípula aprendiz.

Que bem bailam as Mulatas,
que bem bailam o Paturi!

[JA 447]

Luis de Góngora y Argote, 1603

*En los pinares de Júcar
Vi bailar unas serranas,
Al son del agua en las piedras
Y al son del viento en las ramas.*

*No es blanco coro de ninfas
De las que aposentan el agua
O las que venera el bosque,
Seguidoras de Diana:*

*Serranas eran de Cuenca,
Honor de aquella montaña,
Cuyo pie besan dos ríos
Por besar de ellas las plantas.*

*Alegres corros tejían,
Dándose las manos blancas
De amistad, quizá temiendo
No la truequen las mudanzas.
¡Qué bien bailan las serranas!
¡Qué bien bailan!*

*El cabello en crespos nudos
Luz da al Sol, oro a la Arabia,
Cuál de flores impedido,
Cuál de cordones de plata.*

*Del color visten del cielo,
Si no son de la esperanza,
Palmillas que menosprecian
Al zafiro y la esmeralda.*

*El pie (cuando lo permite
La brújula de la falda)
Lazos calza, y mirar deja
Pedazos de nieve y nácar.*

*Ellas, cuyo movimiento
Honestamente levanta
El cristal de la columna
Sobre la pequeña basa.*

*¡Qué bien bailan las serranas!
¡Qué bien bailan!*

*Una entre los blancos dedos
Hiriendo negras pizarras,
Instrumento de marfil
Que las musas le invidiaran,
Las aves enmudeció,
Y enfrenó el curso del agua;
No se movieron las hojas,
Por no impedir lo que canta:*

*Serranas de Cuenca
Iban al pinar;
Unas por piñones,
Otras por bailar.*

*Bailando y partiendo
Las serranas bellas,
Un piñón con otro,
Si ya no es con perlas,
De Amor las saetas
Huelgan de trocar,
Unas por piñones,
Otras por bailar.*

*Entre rama y rama,
Cuando el ciego dios
Pide al Sol los ojos
Por verlas mejor,
Los ojos del Sol
Las veréis pisar.
Unas por piñones,
Otras por bailar.*

Yet another dance appears briefly at page 1013 of James Amado edition:

when moistening the boots
to the sound of the *cachotas*,

Mattos was probably thinking of the *chacota*, also spelled as *chacoina* and *chacouna*, the Portuguese equivalent to the Hispanic-American *chacóna*. A theory about the origin of these names states that they all relate to the root *chac*—many times used to depict the sound of castanets. In the seventeenth century, the *chacota* often appears in religious contexts. Luís Lopes for instance reports that, in one trip from the Azores to Bahia in 1639 there was “a good *chacota* in front of the altar that was placed in the deck”, decorated with images of Our Lady and a cross.³⁰

This correspondence poses a problem, because in the same century, the *chacóna* was considered an immodest dance in the Iberian Peninsula and Latin America,³¹ a detail that Raphael Bluteau omits when describing the dance around 1720:³²

A *som* or dance which, according to the Abbot de Furetière, comes from the Moors and whose basis comprises four notes that proceed by conjunct motion, whereon many consonances and variations are placed always with the same basis [*volta*]. *Maurorum Saltatio*, commonly known as *Chacouna*.

The hypothesis of a Moorish origin, as the Mexican one, has never been confirmed. On the other hand, Bluteau's description of the musical structure makes perfect sense. The four-note basis to which he refers is the descending tetrachord, a very common bass line in late-seventeenth-century *chacónnes*, obtained by inverting some chords of the basic harmonic progression (I V6 vi IV6 V). Several times condemned by religious and secular authorities as immodest,³³ the *chacóna* went out of fashion as a dance, even in the Iberian Peninsula, long before the Coimbra codex was compiled. A stylized French choreography remained at the time and was exported back to the Iberian Peninsula. It is probably this dance that Bluteau had in mind.

³⁰ Quoted by Paulo Castagna, *Fontes bibliográficas para a pesquisa da prática musical no Brasil nos séculos XVI e XVII*. MA Thesis (São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1991), vol. 3, p. 381.

³¹ Hugo Albert Rennert, *The Spanish stage in the time of Lope de Vega* (New York: Hispanic Society of America, 1909), p. 221.

³² Bluteau, *Supplemento*, vol. 1, p. 221. Antoine de Furetière (1619-1688) wrote an important standard French dictionary.

³³ Rennert, *The Spanish stage*, p. 221.

À página 1013 da edição James Amado, encontramos os seguintes versos

quando remolhando as botas
as dais ao som das cachotas,

Mattos talvez se referisse aqui à chacota, equivalente português da *chacona* hispano-americana, que no século seguinte aparece em Portugal também grafada como *chacoina* e *chacouna*. Imagina-se que a origem dos termos deva-se à correspondência entre o som das castanholas e a raiz *chac*—muitas vezes usada na língua espanhola com sentido onomatopéico. No século XVII, a chacota aparece freqüentemente em contextos religiosos. Luís Lopes, por exemplo, relata que numa viagem dos Açores à Bahia em 1639 “se fez uma boa chacota diante do altar que estava armado no convés à parte direita do mastro de mezena e bastantemente adornado com uma devota imagem da Senhora de São Lucas e outra da Senhora de Guadalupe e um crucifixo”.³⁵

Entretanto, a correspondência é um pouco problemática, pois neste mesmo século, nos domínios ibéricos, a chacona era considerada uma dança imodesta, tendo sido várias vezes desaprovada por autoridades dos dois lados do Atlântico.³⁶ Estas peculiaridades da chacona são omitidas na descrição de Raphael Bluteau, de cerca de 1720:³⁷

Som, ou dança, que Segundo o Abbade de Furetiere, veyo dos Mouros, e cuja base he de quatro notas, que procedem por graus unidos, sobre a qual se fazem muitas consonancias, e coplas sempre com a mesma volta. *Maurorum Saltatio*, vulgo *Chacouna*.

Quanto à suposta origem moura, assim como a hipótese corrente de ter surgido no México, não foi jamais confirmada. Por outro lado, o comentário de Bluteau sobre a estrutura musical da chacona, faz perfeito sentido. A base de quatro notas a que ele se refere é o tetracorde descendente, um baixo harmônico bastante comum nas chaconas do século XVII, obtido a partir da inversão de certos acordes da progressão básica (I V6 vi IV6 V). Mesmo na península ibérica a chacona já havia saído da moda como dança muito antes da publicação do dicionário de Bluteau. Por essa época, uma coreografia francesa estilizada ainda era dançada, e, reexportada para Espanha e Portugal, era provavelmente o que o francês Bluteau tinha em mente.

³⁵ Citado por Paulo Castagna, *Fontes bibliográficas para a pesquisa da prática musical no Brasil nos séculos XVI e XVII*. Dissertação de Mestrado em Artes (São Paulo: ECA-USP, 1991), vol. 3, p. 381.

³⁶ Hugo Albert Rennert, *The Spanish stage in the time of Lope de Vega* (Nova York: Hispanic Society of America, 1909), p. 221.

³⁷ Raphael Bluteau, *Suplemento ao vocabulario portuguez, e latino* (Lisboa: Patriarcal Officina da Musica, 1727), vol. 1, p. 221. Antoine de Furetière (1619-1688) era o autor de um importante dicionário francês.

Musical instruments, their components and accessories.

Mattos's poetry is rich in terms related to the guitar, its components, accessories, and playing techniques. See the following display of virtuosity:³⁴

A man asks Annie for one *cruzado* [monetary unit],
For the shoes,
And I set it to the guitar,
In the position of the *cruzado* [a chord position].

He says they are of seven points [shoe laces, guitar frets],
But, since I play strummed style [ripping],
I do not engage in these points [guitar frets; issues],
Nor do I leave this agreement.

Even if I had not noticed
How much you have been buzzing
In the *banza* [banjo; African instrument] of my senses
Leaving my guitar in pieces:

One *cruzado* would pay,
Since it was so unfortunate
That I messed with the guitar pegs [female genitalia]
And played on the sound hole [I drove into the hole, puddle].

But, since I already know
That your instrument is low [bass, down there]
And your strings are so bad,
That they break at each *passo* [musical form; step],

I don't strum [rip] you, and I don't finger-style you,
I don't tie and I don't untie you,
Because by the key you play [touch] me,
By the same key I dance [with] you.

Go seek other tunings [seasonings],
Because I'm already out of tune [unseasoned, distempered].
[JA 1070]

Other instruments—European bowed instruments, wind, plucked strings, percussion, Native and African-Brazilian instruments (see table)—appear less often.

Literary sources of Mattos's time, or shortly thereafter, report the existence in Brazil of the theorbo and *cítara* (Domingos do Loreto Couto) and the *bandurra* (José Mazza). Nuno Marques Pereira mentions African-Brazilian instruments such as *atabaques*, *ganzás*, and *botijas*. There are also iconographic sources from Carlos Julião and Alexandre Rodrigues Ferreira's expedition that attest the presence of the early marimba (or *balafon*), the *marimbula* (*sanza*) and the pluriarc.



Fig. 19: Músico negro tocando viola / Black guitar player. Carlos Julião, *Coroação de um rei nos festejos de Reis*, c1776 (Fundação Biblioteca Nacional).

³⁴ Mattos, *Obra poética* (Rio de Janeiro: Record, 1990), vol. 2, p. 1070.

Instrumentos musicais, componentes e acessórios.

A linguagem poética de Mattos é rica em termos relacionados à viola, seus componentes, acessórios, posturas e maneiras de tocar, mas poucas vezes de forma tão clara como nas seguintes estrofes (o grifo é nosso):³⁸

Um *cruzado* pede o homem,
Anica, pelos sapatos,
mas eu ponho isso à *viola*
na *postura do cruzado*:

Diz, que são de *sete pontos*,
mas como eu *tango rasgado*,
nem nesses *pontos* me meto,
nem me tiro desses *trastos*.

Inda assim se eu não soubera
o como tens *trastejado*
na *banza* dos meus sentidos
pondo-me a *viola* em cacos:

O cruzado pagaria,
já que foi tão desgraçado,
que *buli com a escaravelha*,
e *toquei sobre o buraco*.

Porém como já conheço,
que o teu *instrumento é baixo*,
e são tão *falsas as cordas*,
que *quebram a cada passo*,

Não te *rasgo*, nem *ponteio*
nem te ato, nem desato,
que pelo *tom* que me *tanges*,
pelo mesmo *tom* te *danço*

Busca a outros temperilhos,
que eu já estou *destemperado*
[. . .]

Citações a outros instrumentos musicais são menos freqüentes. Aparecem nos escritos de Mattos instrumentos europeus de arco (rabecão, rabil), sopro (trombeta, gaita de foles, flauta) cordas dedilhadas (harpa, bandurilha, guitarra, guitarrilha, machinho, cítara) e percussão (pandeiro, castanhetas), bem como instrumentos nativos e afro-brasileiros (búzio, banza, berimbau).

Fontes literárias e documentais contemporâneas ou um pouco posteriores a Mattos mencionam ainda a existência no Brasil de outros instrumentos, como a tiorba e a cítara por Domingos do Loreto Couto, e a bandurra por José Mazza. Instrumentos africanos, como atabaques, ganzás e botijas são mencionados por Nuno Marques Pereira. Da marimba (ou *balafon*), marimbula (*sanza*) e do pluriarco existem também alguns registros iconográficos do século XVIII, de Carlos Julião e da expedição de Alexandre Rodrigues Ferreira.

³⁸ Mattos, *Obra poética* (Rio de Janeiro: Record, 1990), vol. 2, p. 1070.

Theory, genres and musical forms; instrumental and vocal practices and techniques.

In non-liturgical contexts, musical education in Colonial Brazil was based mainly on the *canto de órgão*, which corresponded roughly to what we call today *solfege*. Mattos could have had access to widely used music theory books of his time such as Pedro Thalesio's *Arte de canto chão* (Coimbra, 1618), Antonio Fernandes's *Arte de musica de canto dorgam, e canto cham* (Lisbon, 1626), and Manuel Nunes da Silva's *Arte minima* (Lisbon, 1685). He sometimes uses terms related to the *canto de órgão*, such as names of notes and accidentals. More often, one finds words related to the apprenticeship and performance of the guitar. Some of these refer to the use of *cifras*—chord symbols, or left-hand chord positions.³⁵ This practice, which associates chords with numbers and other symbols such as the *cruzado*, and the *patilla*, became extremely popular, especially after the first edition of Joan Carles Amat's little book in 1596. Amat's method was so widely reprinted, translated, and plagiarized throughout the seventeenth and eighteenth centuries that one can be sure Mattos knew at least one edition of it. The same cannot be said of methods by Luís de Briceño, published in France in 1626, and the Portuguese Nicolau Doizi de Velasco, published in Italy in 1640. Yet Gaspar Sanz's first five books, published between 1674 and 1675, circulated widely throughout the Iberian Peninsula and their impact can be measured in the extant Portuguese guitar literature. Besides works by Sanz and other Spaniards, the Italian repertory also made inroads into Portugal as attested by the presence of works by Francesco Corbetta and Domenico Pellegrini in several Portuguese sources.

Mattos often uses musical terms in a figurative sense. One finds, for instance, references to melodies and harmonies of birds, Apollo's lyre, and shepherd musicians. Musical terms and references are also used in a non-musical sense, such as erotic puns and double entendres.

Theater, feasts and other gatherings

Although Mattos does not always mention it, music usually played a significant role in such events. Religious and civic feasts as well as *comédias* and *entremeses*—types of theatrical plays—included music to accompany *bailes*, rehearsed choreographies, and songs. Furthermore, Mattos mentions the titles of at least 19 seventeenth-century Spanish comedies, by authors such as Lope de Vega and Calderón, most of them featuring musical numbers



Fig. 20: Posturas da mão esquerda e respectivas cifras. No sistema alfabético, a “postura do cruzado” corresponde à letra C, no sistema numérico ao símbolo ✕ / Left-hand positions. In the *alfabeto* system, the position called “cross” corresponds to the letter C, in the numeric system to the symbol ✕. Gaspar Sanz, *Instrucción de musica sobre la guitarra española*. Saragoça: Diego Dormer, 1674, f. 14r.

³⁵ Bluteau gives the same meaning for *postura*: “. . . cruzado, caranguejo, forcas, &c. are different positions [posturas] in the instrument's neck . . .”. *Supplemento*, vol. 2, p. 150.

Teoria, gêneros e formas musicais; práticas e técnicas instrumentais ou vocais.

Fora do contexto litúrgico, o ensino da teoria musical era fundamentado principalmente no canto de órgão—correspondendo em certa medida à disciplina hoje denominada solfejo. Dentre as obras portuguesas mais divulgadas na época de Mattos, destacam-se a *Arte de canto chão* de Pedro Thalesio (Coimbra, 1618), a *Arte de musica de canto dorgam, e canto cham* de Antonio Fernandes (Lisboa, 1626), a *Arte minima* de Manuel Nunes da Silva (Lisboa, 1685). Encontramos nos escritos de Mattos alguns termos relacionados à prática do canto de órgão, como os nomes das notas musicais e suas alterações. São mais freqüentes os termos referentes ao aprendizado e execução instrumental à viola. Alguns destes referem-se ao emprego de diversas cifras, ou posturas da mão esquerda para a execução de determinados acordes.³⁹ Esta prática, que associava os acordes a algarismos e outros sinais (como o cruzado e a *patilla*), foi muito difundida a partir do surgimento do pequeno método do catalão Joan Carles Amat, em 1596. O método de Amat continuaria a ser o mais divulgado até meados do século XVIII, traduzido e plagiado em vários países. Embora os métodos de Luís de Briceño, publicado na França em 1626, e do português Nicolau Doizi de Velasco, publicado na Itália em 1640, tivessem alguma difusão local, é improvável que Mattos os conhecesse. O mesmo não pode ser dito dos livros de Gaspar Sanz, publicados entre 1674 e 1675 e bastante divulgados nas décadas seguintes. Além das obras de Sanz e outros espanhóis, o repertório italiano também teve uma ampla difusão na península ibérica, o que é evidenciado pela presença de obras de Francesco Corbetta e Domenico Pellegrini em várias fontes espanholas e portuguesas.

Mattos freqüentemente utiliza termos musicais em sentido figurado. Encontramos, por exemplo, referências a melodias e harmonias de pássaros, à cítara ou lira de Apolo, e a músicos pastores. Termos ou referências musicais também são usadas em acepção não-musical, como em trocadilhos eróticos e expressões de duplo-sentido.

Teatro, festas e folguedos

As festas religiosas e cívicas, bem como os gêneros teatrais—comédias e entremeses, geralmente incluíam música acompanhando bailes, coreografias espontâneas ou ensaiadas, ou na forma de números cantados. Vários escritos de Mattos têm como pano de fundo festas como a das Onze Mil Virgens e a de São Gonçalo—que alguns anos mais tarde escandalizaria o viajante Le Gentil de Barbinais. A organização das festas geralmente corria por conta das irmandades religiosas, algumas delas compostas por negros e mulatos, como as de Nossa Senhora de Guadalupe e Nossa Senhora do Amparo, em cujas festas Mattos destacou a presença de coreografias afro-brasileiras.

Atestando a cultura literária de Mattos, o grande número de referências a comédias espanholas talvez lance um vislumbre também sobre o tipo de representação teatral que costumava ser encenada na Bahia do século XVII. Além de citar vários versos esparsos de comédias ibéricas, Mattos menciona os títulos de pelo menos 19 comédias de autores como Lope de Vega e Calderón, além de cinco outras de autoria incerta. As comédias quase sempre incluíam números musicais—principalmente tonos e coros, e sua presença no Brasil do século XVII era tão marcante que mesmo autores locais exploraram o gênero, como o baiano Manuel Botelho de Oliveira, contemporâneo de Mattos, que escreveu duas comédias em espanhol. Uma delas, *Amor, enganos y celos*, apresentava números musicados.

³⁹ 'Postura', para Bluteau, também tinha essa acepção: "Na viola he o differente modo, com que o tangedor poem os dedos nos trastes; e assim vaõ, cruzado, caranguejo, forcas, &c. São differentes posturas no braço do dito instrumento". Raphael Bluteau, *Suplemento ao vocabulario portuguez e latino* (Lisboa: Patriarcal Officina da Música, 1728), vol. 2, p. 150.

Musical sources

Although Brazilian musical sources from Mattos's time have long since vanished (or, who knows, are waiting to be rediscovered), part of the repertory mentioned by Mattos and played by Brazilian guitarists in the seventeenth and eighteenth centuries survives in Portuguese manuscripts. Iberian cancioneros of Mattos's time feature musical settings of several songs he paraphrased.

- P-BRp — Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Braga, codex Ms 964. Late-17th or early-18th-century organ book.
- P-Cug — Secção de Música da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, codex M.M. 97: *Cifras de viola por varios autores. Recolhidas pelo Ldo Joseph Carneyro Tavares Lamacense*. Early-18th-century codex with music in tablature for guitar, bandurra and violin.
- E-SCu — Biblioteca Xeral de la Universidade de Santiago de Compostela. "Manuscrito Guerra", containing *tonos humanos* of several authors, c1680.
- P-Lcg — Fundação Calouste Gulbenkian, Lisbon, Serviço de Música, no catalogue number. Early-eighteenth-century codex with music in tablature for the guitar, bandurra, and harpsichord.
- E-OL — Biblioteca publica de Olot, Gerona: I-VIII. "Cancionero de Olot", several authors.
- D-Mbsb — Bayerische Staatsbibliothek, Munich: Ms. E200 1620-25. "Cancionero de la Sablonara", several authors, c1620-1625.

Translation reviewed by Carlos Palombini

Fontes musicais

Embora as fontes brasileiras de música secular da época de Mattos tenham desaparecido ou aguardam ser reveladas, parte do repertório citado por Gregório de Mattos e tocado pelos violistas brasileiros dos séculos XVII e XVIII sobrevive em fontes portuguesas. Algumas das canções parodiadas por Mattos são encontradas em cancioneiros espanhóis do período.

Música instrumental

P-Cug. Secção de Música da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, códice M.M. 97: *Cifras de viola por varios autores. Recolhidas pelo Ldo Joseph Carneyro Tavares Lamacense*. Códice do início do século XVIII, com música em tablatura para viola, bandurra e rebeca.

P-Lcg. Serviço de Música da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. Códice não catalogado do início do século XVIII com música em tablatura para viola, bandurra e cravo.

P-BRp. Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Braga. Códice MS 964. Livro de órgão de fins do século XVII.

Música Vocal

E-SCu. Biblioteca Xeral de la Universidade de Santiago de Compostela. Manuscrito Guerra, contendo tonos humanos de autores diversos, c1680.

E-OL. Biblioteca pública de Olot, Gerona: I-VIII. *Cancionero de Olot*, vários autores.

D-Mbsb. Bayerische Staatsbibliothek, Munique: Ms. E200 1620-25. *Cancionero de la Sablonara*, vários autores, c1620-1625.

QUADRO: Música na poesia de Mattos / TABLE: Music in Mattos's poetry

AP: Gregório de Matos. *Obras Completas*. Ed. Afrânio Peixoto. São Paulo: Edições Cultura, 1943. Tomo 1: Sacra, Lírica, Graciosa; Tomo 2: Satírica. (Reedição das *Obras de Gregório de Mattos*. Rio de Janeiro: Officina Industrial Graphica, 1929-1933, 6 volumes)

JA: Gregório de Matos. *Obra Poética*. Ed. James Amado. Rio de Janeiro: Record, 1990. 2 volumes. (Reedição da *Crônica do Viver Baiano Seiscentista feita em verso pelo Doutor Gregório de Mattos e Guerra*. Salvador: Janaína, 1969, 7 volumes)

<i>Pessoas / People</i>	AP	JA
Antonico [cantor]	I-281	
Brás Luiz [músico]	II-320	
Dona Branca [rabecão]		1217
Dona Clara [outro instrumento]		1217
Dona Maria [cantora]		1217
Dona Mariana [cantora]		656, 658, 659
Fernão Roiz Vassalo [viola]		1026
Fernando [guitarrinha]	I-281	
Francisco Ferreira [cantor, músico]	I-242-243	1112, 1113
Fulano da Silva, excelente cantor ou poeta	I-111	544
Fulanos Jardins [músicos]	I-273	1145
Lourenço Ribeiro [cítara]	II-126	

<i>Música vocal específica (citada, parodiada ou glosada) / Vocal music (quoted, paraphrased, varied)</i>	AP	JA
A mulher do Faria vai para Angola	II-15	162
Aleluia	II-240	
<i>Ay de ti, pobre cuidado; Ay de ti que en tus suspiros</i> [tono humano]	I-207, I-214	418, 422
<i>Ay verdades que en amor</i> [romance ibérico]		698
Banguê, que será de ti/Meu Deus, que será de mim	II-192	73
Cântico <i>Benedictus</i> [cantado por Marcela em Luc 11:27; ou o cântico de Zacarias]	II-200	204
<i>Escollo armado de biedra</i> [coro da comédia de Calderón: <i>Darle todo y no dar nada</i>]		1002
Foi-se Brás da sua aldeia/ <i>Fuese Bras de la cabaña</i> [tono humano]	I-290	821
<i>Hosanna</i>	II-211	1096
<i>Jube Domine</i>	II-111, II-113	
<i>Kyrie</i>	I-281	
Lá vem Maria e mais Ana	II-261	
Marinícolas [<i>Marizapalos</i>]	II-51	1223
<i>Miserere</i>	II-44, II-254	186, 251, 253, 1091
<i>Ojos que la vieron ir</i> [trecho do romance <i>Oh Belerma!</i> , do ciclo de Durandarte]	I-335, II-293	803, 927
Para que nasceste, rosa		759
<i>Parce mihi</i> [<i>Officium defunctorum, lectio prima</i> , Jó 7: 16-21]		278
Salve Rainha	I-67-70	63
Serviu na Moxinga a El-Rei [paródia do romance de Góngora: <i>Servia en Oran al Rey</i>]		929

<i>Danças, bailes e peças musicais específicas / Dances, bailes and specific musical pieces</i>	AP	JA
arromba		455
cachotas, chacotas	I-369	913, 1013
canário		828
cãozinho	II-304	482, 828
cubango		828
espanholeta		828
gandu, guandu		828, 1026
pandalunga		828
paturi		447, 448
pavana		881, 1102, 1219
[dança de São Gonçalo]		1016
saltarelo	II-198	910
sarabanda	II-198	910
vilão		828

<i>Danças, bailes e peças musicais específicas / Dances, bailes and specific musical pieces</i>	AP	JA
arromba		455
cachotas, chacotas	I-369	913, 1013
canário		828
cãozinho	II-304	482, 828
cubango		828
espanholeta		828
gandu, guandu		828, 1026
pandalunga		828
paturi		447, 448
pavana		881, 1102, 1219
[dança de São Gonçalo]		1016
saltarelo	II-198	910
sarabanda	II-198	910
vilão		828

<i>Movimentos coreográficos / Choreographic motions</i>	AP	JA
bailar	II-193, II-198, II-304	50, 74, 447, 448, 455, 476, 843, 910, 1009, 1026, 1027
bailar com o pé e com a mão		455
bailar rebolando		476
bailes	II-88	814
bailona		476
bulir com os quadris		1009
dançar	II-70, II-80	42, 543, 892, 1016, 1026, 1070
danças	II-80, II-248	42
embigadas, barrigadas	II-304	482
mudança	II-248	
rebolado		293, 476
tremer os quadris		448

<i>Termos musicais / Musical terms</i>	AP	JA
afinar		190
agudo	II-172	
b quadro e b mol	II-199, II-293	203, 661
badaladas	II-199	204
cadência	I-111, I-115	190, 545
canção	II-194	75, 404
cançoneta	I-357	
cantar	I-35, I-112, I-243, I-271, I-273, I-280, I-281, I-283, I-310, I-311, I-313, I-370, II-51, II-100, II-126, II-143, II-168, II-187, II-193, II-194, II-199, II-211, II-236, II-261, II-275, II-320	74, 75, 149, 150, 189, 190, 203, 251, 265, 278, 291, 451, 543, 544, 545, 554, 570, 632, 658, 676, 698, 714, 720, 751, 843, 929, 1010, 1011, 1033, 1102, 1113, 1217
cantar a turba	II-275	
cantar os kiries	I-281	
cantar pelo papel		554
cantar uma lição	II-236	676
cântico		204
cantiga	I-271, II-45, II-88, II-192, II-337	74, 186, 220, 570, 574
cantiga amatória		381
cantigas amorosas		940
cantochão	II-199	203
cantoria	II-261	
chantre		685
cifrar		658
clave	I-115	190
compasso, compás	I-115, II-51, II-261, II-320	190, 1223
concordar partes dissonantes	I-81	
consonância		1217
contrapor	I-112	545
cruzado, postura do	II-70	1070
desafinar	II-199	203
desentoadado	II-100	
destemperado		1070
dissonar	II-199	203
dissonante	I-112	511, 545
ecos repetidos	I-115	190
entoar	I-243, II-111, II-169	1218
fabordão	II-199, II-320	203
falsete		543
figura	II-320	
foliona		476
fuga	II-275	
gargantear	I-102, II-261	450
grave entoação, canto grave	I-115, II-320	190
harmonia	I-281	
hino	I-121, II-83, II-199	45, 155, 204
letra		714, 720
letrilhas, letrinhas	I-310	450
missa-cantante	II-49	338
mestre solfista, na solfa	I-243, II-222	258, 1113

modulações, modulantes [ref. a pássaros]	I-120	149, 150
motetes	I-120	149
mudanças		929, 1070
[notas musicais]	I-112, I-243, I-260, II-51, II-199, II-293	203, 544, 545, 620, 661, 1113, 1221, 1223
passo	I-115, II-51, II-70	190, 1070, 1223
pausa	II-275	
pontear	II-70	1070
pondo à guitarra	II-14	
repicar [de sinos]	I-106, II-83, II-95	
requintar a clave	I-115	190
sete pontos	II-70	1070
sete signos	II-199	203, 204
solfa	I-121, II-143, II-145, II-320	154
solfa escura	II-320	
solo	II-169	455, 1218
sustenidos		1017
tabuadas da música	II-199	203
tanger [um instrumento]	I-283, I-311, II-12, II-70, II-84, II-168	47, 447, 451, 569, 1070
tanger rasgado		1070
temperar	I-317	1070
tempo perfeito	I-115	190
timbre	I-121	
toada triste	II-192	
tocar [um instrumento]	I-271, I-370, II-64, II-140, II-141	447, 455, 467, 881, 1070
tocar a aleluia	II-240	
tom	II-70	683, 1070
tonilho	II-88	48, 51, 151
tono	II-145	154
toques lascivos	II-88	50
trastejar	II-70	1070
trovas	II-126	

Instrumentos, componentes e acessórios /

Instruments, components and accessories

	AP	JA
arco [de rabecão]	II-169	1217
baixo	II-70	1070
bandurilha		172
banza	II-70	1070
berimbau		605
buraco [roseta]	II-70	1070
buzina		447
búzio		467
castanhetas		448
cítara	II-126	
clarim	II-197	
cordas falsas	II-70	1070
escaravelha [cravelha]	II-70	1070
espelho de viola	I-374	828
feixe de gaitas	I-248	

flauta	I-104	
flautista		874
gaitas	I-248, II-29, II-64	997
gaita de foles	II-338	1260 (MPR)
guitarra	I-310, II-14, II-84, II-232, II-327	47, 220, 450, 467, 672, 879, 698, 929, 1017
guitarrilha, guitarrinha	I-281	447
harpa	II-141, II-222	258
harpista	II-221, II-222	256, 257, 258
instrumento [musical]	II-70	714, 720, 1070, 1217
machinho	II-84	47
pandeiro		476
plectro		281
prima, segunda e terceira [cordas]	II-169	1218
rabecão	II-168	172, 1217
rabil	I-310	450
sanfonia	I-283	
tambor	II-93, II-140	
trastos	II-70	1070
trombeta	II-197	467, 1033
viola	I-35, I-271, I-283, I-310, I-311, I-370, II-70	163, 450, 451, 569, 828, 1070
viola de cabaça		1264 (MPR)
violista		1026

*Termos usados em acepção não musical. Figuras de linguagem /
Musical terms in non-musical meaning. Figures of speech*

	AP	JA
alaúde	I-317	280
arromba		930, 931
bailar o esconderelo		881
cadências	I-120	
canção	I-106, I-367	
cantar a moliana		632, 1011
canto, cantar	I-82, I-102, I-104, I-115, I-118, I-120, I-260, I-284, II-7, II-120, II-299	189, 190
clarim	I-124	
dançar o chegai	II-315	892
descantar	II-7	
Durandarte	II-16	267, 558, 1114
fugas		1121
gandu		882
harmonia	I-102, I-120	149, 751
lira	I-82, I-111, II-7, II-169, II-172, II-327	493, 544, 545, 546, 1218
lundus, estar com os		293, 866
mal maridada		984
melodia	I-102, I-115, I-118, I-120	147, 149, 751
modulações, modulantes	I-120	149, 150
música	I-112, I-284	190, 545

plectro	I-317, II-7, II-120, II-205, II-245	
Pai Ambrósio		50
sarambeque		1007, 1159
trombeta, trombetada	I-14, I-284, II-20, II-172	80, 493
tuba	I-121, I-124	

<i>Festas, divertimentos, folguedos onde costumava haver música / Feasts and other gatherings in which music was usually present</i>	AP	JA
alarde	I-296	161
cavallhada, festas de cavalo	I-339	468, 485, 491, 1132
calundus, lundus	II-79	42, 854, 855
cachotas, chacotas	I-369	913, 1013
comédia	I-297, I-303, I-319, I-321, II-20, II-26, II-152, II-205, II-254	290, 369, 374, 454, 472, 474, 555
entremez	II-18, II-20, II-74, II-152, II-219, II-254, II-259	146, 207, 251, 298, 490, 1041
entrudo		371, 447
farsa	I-352	
festa		256, 474, 999, 1130
festa [da cruz, de Santa Cruz]	II-68, II-70	1142, 1143
festa [do Natal]		238
[festa de Nossa Senhora do Amparo]	I-297	474
[festa de Nossa Senhora de Guadalupe]		479
festa [de São Caetano]		986
festa [de São Gonçalo]		1016
festa [do Espírito Santo]		215
festa [das Onze Mil Virgens, no Terreiro de Jesus]	I-108, II-125, II-147, II-170	275, 485, 491
festejo [do entrudo]		447
festividade		645
festividade [de São Francisco]		807
festividade [na Madre de Deus]	I-302	807
festividade pública		1206
folias	II-193, II-303, II-305	74, 481, 483, 814
noite de São João		1001
passo	I-352-353	1191
procissão [de São Cristóvão, em Viana, Portugal]		1219
procissão [de Corpus]		1219
procissão [de Quarta Feira de Cinzas]	II-23	1192
sainete	II-254	369

<i>Títulos de comédias espanholas / Spanish comedies</i>	AP	JA
<i>Ay verdades que en amor</i> [Lope de Vega]		698
<i>[El] mentir de la Etiopia</i> [talvez Lope de Vega: <i>El Prodigio de Etiopia</i>]	II-205	
<i>[El] Capitán Lusitano</i> [talvez Lope de Vega: <i>El Capitán Belisario</i>]	II-303	
<i>El juramento ante Dios</i> [Jacinto Cordero]	II-303	
<i>El maior [mejor] amigo El-Rey</i> [Agustin Moreto y Cabaña]	II-205	
<i>El privado perseguido</i> [Luiz Velez de Guevara]	II-303	
<i>Enfermar con el remedio</i> [Calderón de la Barca]	II-307	
<i>[La] Celestina</i> [Fernando de Rojas]	I-319	
<i>Lo que puede la porfia</i>	II-303	
<i>Lo que [son] juicios del Cielo</i> [Juan Perez de Montalban]	II-205	
<i>Los empeños de un acaso</i> [Calderón de La Barca]	II-205	
<i>No puede ser</i> [Agustin Moreto y Cabaña]	II-303	
<i>Pocos bastan, si son buenos</i> [Juan de Matos Fragoso]	II-205	
<i>Porfiar hasta vencer</i> [talvez Lope de Vega: <i>Porfiar hasta morir</i>]	I-303, II-205	
<i>Por quién a Cruz Santa imploro</i>	II-205	
<i>Querer por solo querer</i> [Antonio Hurtado de Mendoza]	II-205	
<i>El parecido</i> [Agustin Moreto y Cabaña]	II-205	
<i>[El] esclavo en grillos de oro</i> [Francisco Bances Candamo]	II-205	
<i>Un valiente negro en Flandes</i> [Andrés de Claramonte]	II-205	828

Mesmo com todas as suas falhas, as edições de Afrânio Peixoto e James Amado ainda são as mais completas compilações publicadas das poesias de Mattos. Este quadro deverá ser atualizado quando estiver disponível uma edição mais abrangente e criteriosa.

For all their problems, Afranio Peixoto and James Amado editions remain the most complete compilations of Gregorio de Mattos's works. This table should be updated as soon as a more extensive and rigorous editions is available.

Antología de Partituras



DOMINICA IN PALMIS.

Ad Primam. *Ant.* Púeri Hebraeorum portantes. 583.

AD TERTIAM.

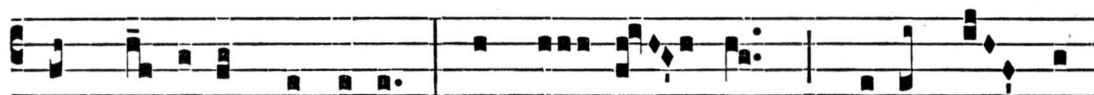
Ant. Púeri Hebraeorum vestimenta. 583. *Capitulum.* Fratres : Hoc enim sentite. *e Vesperis*, 602. *R.* *br.* Erue a frámea. *Ÿ.* De ore leónis. 239.

Completa Tertia, vel si Missa Pontificalis sequitur ante Tertiam, et facta aspersione aquae, more solito, celebrans procedit ad benedicendum Ramos palmarum, et olivarum, sive aliarum arborum, in medio ante Altare, vel ad cornu Epistolae positos. Et primo cantatur a Choro Antiphona.

Ant.
7.
h



Osánna * fí-li-o Dávid : benedí-ctus qui vé-nit



in nómine Dómini. Rex Is- ra- el : Hosánna in

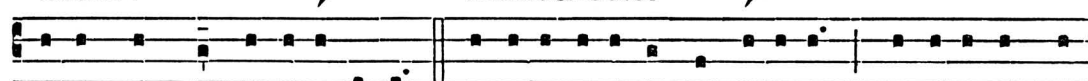


excél sis.

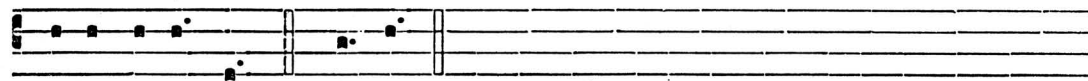
2. Jube Domne

LU 119, 120, 121

Lector. *Benedictio.*



Júbe Dómnē benedí-ce-re. Benedicti-óne perpétu-a * benedí-cat nos

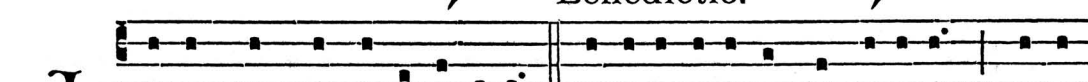


Pá-ter aetérnus. R̃. Amen.

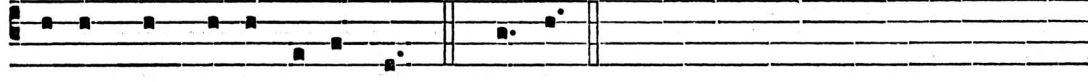
2. Tonus solemnis ad libitum.

Potest usurpari pro Lectionibus Matutini in Festis solemnioribus.

Benedictio.




Ube Dómnē bene-dí-cere. Benedicti-óne perpétu-a * bene-



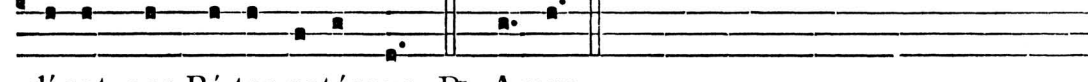
dí-cat nos Pá-ter aetérnus. R̃. Amen.

3. Tonus antiquus Lectionis.

Benedictio.



Ube Dómnē bene-dí-cere. Benedicti-óne perpétu-a * bene-



dí-cat nos Pá-ter aetérnus. R̃. Amen.

AD VESPERAS.

Antiphonae et Psalmi de Dominica, 251.

Capitulum.

Ephes. 5.

FRatres : Estóte imitatores Dei, diléxit nos, et trádedit semetípsum
 sicut filii caríssimi : † et ambu- pro nobis, * oblatiónem et hóstiam
 láte in dilectióne, sicut et Christus Deo in odórem suavitátis.

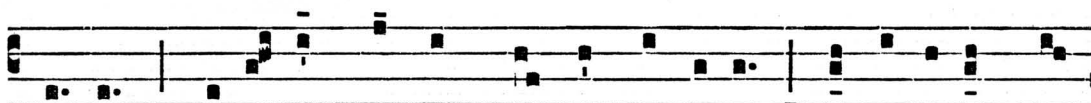
Hymnus. Audi benígne Córditor. 539. V̇. Angelis súis.

Ad Magnif.

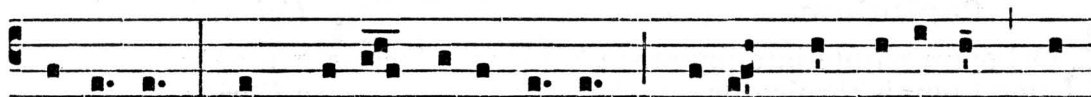
Ant. 8. G

E

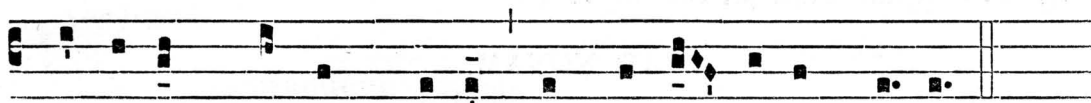
Xtóllens * quaédam mú-li-er vócem de túrba,



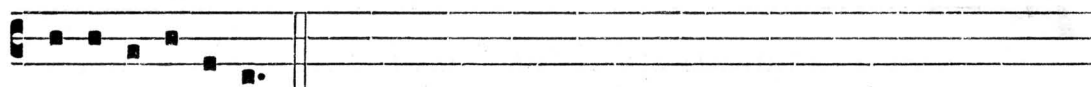
dí-xit : Be-á-tus vénter qui te portávit, et úbera quae



suxí-sti. At Jésus á-it íl-li : Quinímmo be-á-ti qui



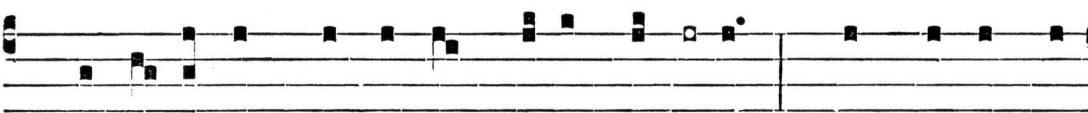
áudi-unt vérbum Dé-i, et custó-di-unt íl-lud.

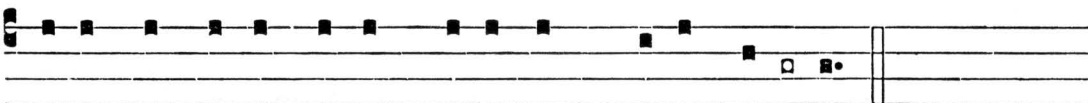


E u o u a e.

Cant. Magnificat. 8. G. 212. — Oratio. Quaésumus. 552.

Canticum Zachariae. Luc. 1. g.



1. Be-ne-díctus Dómi-nus Dé-us Isra-el : * qui- a vi- si-
 2. Et e-ré-xit córnu sa- lú-tis nó- bis, * in dómo Dá-


távit, et fé-cit redempti-ó-nem *plébis* sú- ae.
 vid pú- eri sú- i :

3. Sicut locútus est *per os sanctórum*, * qui a saéculo sunt, prophetá-
rum éjus :

4. Salútem ex *inimícis* nóstris, * et de mánu ómnium *qui odérunt* nos :

5. Ad faciéndam misericórdiam cum *pátribus* nóstris : * et memorári
 testaménti *súi* sáncti.

6. Jusjurándum, quod jurávit ad Abraham *pátre* nóstrum, * datúrum
se nóbis :

7. Ut sine timóre de mánu inimicórum nostrórum *liberáti*, * serviá-
mus illi :

8. In sanctitáte et justítia *coram* ipso, * ómnibus diébus nóstris.

9. Et tu púer, prophéta *Altíssimi* vocáberis : * praeíbis enim ante
 fáciem Dómini paráre *vías* éjus :

10. Ad dándam sciéntiam salútis *plébi* éjus, * in remissiónem pecca-
 tórum eórum :

11. Per víscera misericórdiae *Déi* nóstri : * in quíbus visitávit nos,
óriens ex álto :

12. Illumináre his qui in ténebris et in úmbra *mórtis* sèdent : * ad
 dirigéndo pedes nóstros in *viam* pácis.

13. Glória *Pátri*, et *Fílio*, * et *Spirítui Sáncto*.

14. Sicut érat in princípío, *et nunc*, et sémper, * et in saécula saecu-
lórum. Amen.

Oratio. Concéde quaésumus. 367.

Cantores :

℟. Benedicámus Dómino. ℞. Déo grátias. 124.

*Summo mane dicitur Prima : qua finita, celebratur secunda Missa in
 Aurora, et in ea fit commemoratio de S. Anastasia Martyre.*

Canticum Zachariae.

Luc. 1. g.



1. Benedíctus Dóminus Dé-us Isra-el, * qui- a vi-si-távit,

et fécit redempti-ónem plébis sú- ae :

2. Et eréxit córnu salutis nóbis : * in dómo Dávid, púeri súi.

3. Sicut locútus est per os sanctórum, * qui a saéculo sunt prophe-
tárum éjus :

4. Salútem ex inimicis nóstris, * et de mánu ómnium qui odérunt nos :

5. Ad faciéndam misericórdiam cum pátribus nóstris : * et memo-
rári testaménti súi sánci.

6. Jusjurándum, quod jurávit ad Abraham, pátre nóstrum, * datú-
rum se nóbis :

7. Ut sine timóre, de mánu inimicórum nostrórum liberáti, * serviá-
mus illi.

8. In sanctitáte, et justitia coram ipso, * ómnibus diébus nóstris.

9. Et tu, púer, Prophéta Altíssimi vocáberis : * praeíbis enim ante
fáciem Dómini paráre vías éjus :

10. Ad dándam sciéntiam salutis plébi éjus : * in remissionem pecca-
tórum eórum :

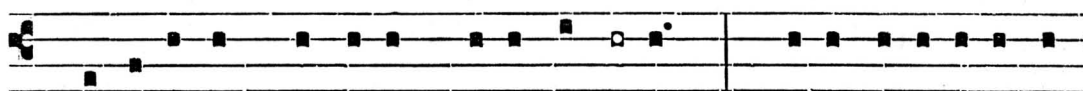
11. Per víscera misericórdiae Dei nóstri : * in quibus visitávit nos,
óriens ex álto :

12. Illumináre his, qui in ténebris, et in úmbra mórtis sédent : * ad
dirigéndo pedes nóstros in viam pácis.

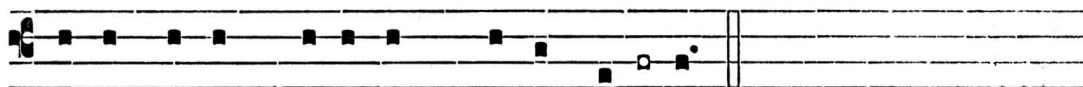
Interim dum dicitur Cant. Benedíctus. extinctis prius omnibus candelis
in candelabro trianguláři, praeter unam, quae posita est in summitate

Canticum Zachariae.

Luc. 1, 68-79.



1. Benedíctus Dóminus Dé-us Isra-el : * qui- a vi-si-távit, et



fé-cit redempti- ónem plébis sú- ae.

2. Et eréxit córnu salutis nóbis : * in dómo Dávid púeri súi.

3. Sicut locútus est per os sanctórum, * qui a saéculo sunt, prophetá-
rum éjus :

4. Salútem ex inimícis nóstris, * et de mánu ómnium qui odérunt nos :

5. Ad faciéndam misericórdiam cum pátribus nóstris : * et memorári
testaménti súi sánci.6. Jusjurándum, quod jurávit ad Abraham pátre **nóstrum**, * datú-
rum se nóbis.7. Ut sine timóre de mánu inimicórum nostrórum liberáti, * serviá-
mus illi :

8. In sanctitáte et justítia coram ipso, * ómnibus diébus nóstris.

9. Et tu púer prophéta Altíssimi vocáberis : * praeíbis enim ante
fáciem Dómini paráre vías éjus.10. Ad dándam sciéntiam salutis plébi éjus : * in remissiónem pecca-
tórum eórum :11. Per víscera misericórdiae Déi nóstri : * in quibus visitávit nos,
óriens ex álto.12. Illumináre his qui in ténebris et in úmbra mórtis sédent : * ad
dirigéndo pedes nóstros in víam pácis.

13. Réquiem aetérnam, * dóna éis Dómine.

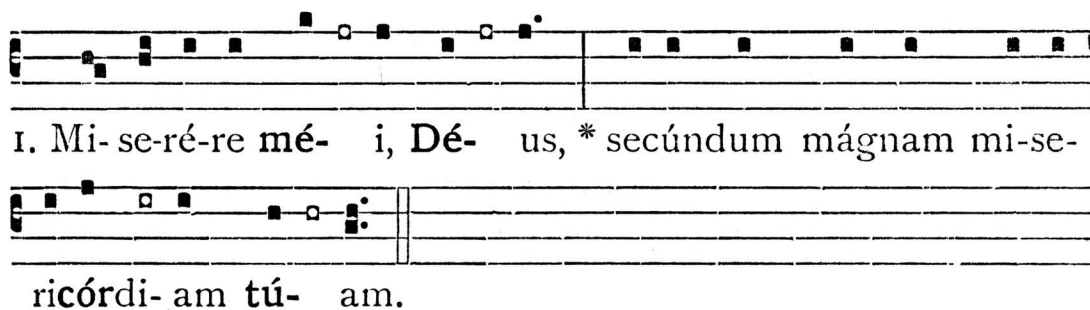
14. Et lux perpétua * lúceat éis.

Deinde flexis genibus : Páter nóster. secreto usque ad

V. Et ne nos indúcas in tentatiónem.

R. Sed libera nos a málo.

Psalmus 50.



2. Et secúndum multitudínem miseratiónum tuárum, * dele iniquitátem méam.

3. Amplius láva me ab iniquitatē méa : * et a peccáto méo munda me.

4. Quóniam iniquitátem méam égo cognósco : * et peccátum méum contra mé est sémper.

5. Tibi sóli peccávi, et málum eóram te féci : * ut justificéris in sermónibus tuis, et víncas cum iudicáris.

6. Ecce enim in iniquitatibus concéptus sum : * et in peccátis concépit me máter méa.

7. Ecce enim veritátem dilexisti : * incérta et occúlta sapiéntiae tuae manifestásti míhi.

8. Aspérges me hyssópo et mundábor : * lavábis me, et super nivem dealbábor.

9. Auditui méo dábis gáudium et laetítiam : * et exsultábunt óssa humiliáta.

10. Avérte faciém tuám a peccátis méis : * et ómnes iniquitátes meas dele.

11. Cor múndum créa in me, Déus : * et spíritum réctum innova in viscéribus méis.

12. Ne projicias me a fácie túa : * et spíritum sánctum túum ne áuferas a me.

13. Rédde míhi laetítiam salutáris tui : * et spíritu principáli confirma me.

14. Docébo iníquos vías tuas : * et ímpii ad te converténtur.

15. Líbera me de sanguínibus, Déus, Déus salutis méae : * et exsultábit língua méa justitiam tuám.

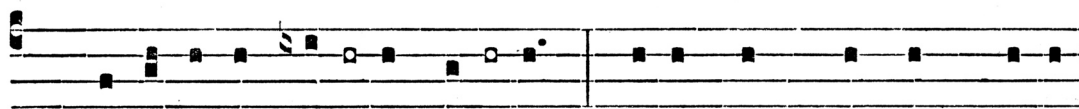
16. Dómine, lábia méa apéries : * et os méum annuntiábit láudem tuám.

17. Quóniam si voluisses sacrificium, dedissem útique : * holocáustis non delectáberis.

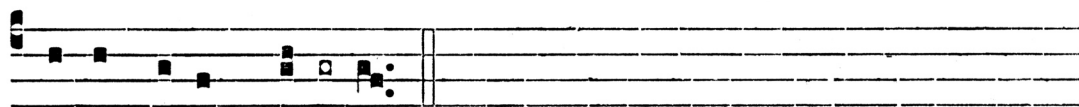
18. Sacrificium Déo spíritus cuntribulátus : * cor contrítum et humiliátum Déus non despícies.

19. Benígne fac, Dómine, in bóna voluntáte túa Sión : * ut aedificéntur múri Jerúsalem.

20. Tunc acceptábis sacrificium justítiae, oblatiões et holocáusta : * tunc impónent super altáre túum vítulos.



1. Mi-se-ré-re mé- i Dé- us, * secúndum mágnam mi-se-



ri-cór-di- am tú- am.

2. Et secúndum multitudinem miseratiónum tuárum, * déle iniquitátem méam.

3. Amplius láva me ab iniquitáte méa : * et a peccáto méo munda me.

4. Quóniam iniquitátem méam égo cognósko : * et peccátum méum contra me est semper.

5. Tíbi sóli peccávi, et málum eoram te féci : * ut justificéris in sermónibus tuis, et víncas cum iudicáris.

6. Ecce enim in iniquitatibus concéptus sum : * et in peccátis concépit me máter méa.

7. Ecce enim veritátem dilexisti : * incérta et occúlta sapiéntiae túae manifestásti mihi.

8. Aspérges me hyssópo, et mundábor : * lavábis me, et super nivem dealbábor.

9. Auditui méo dábis gáudium et laetítiam : * et exsultábunt óssa humiliáta.

10. Avérte fáciem túam a peccátis méis : * et ómnes iniquitátes meas déle.

11. Cor múndum créa in me Déus : * et spíritum réctum innova in viscéribus méis.

12. Ne projicias me a fácie túa : * et spíritum sánctum túum ne áuferas á me.

13. Rédde míhi laetítiam salutáris tui : * et spíritu principáli confirma me.

14. Docébo iníquos vías túas : * et impii ad te converténtur.

15. Líbera me de sanguínibus Déus, Déus salútis méae : * et exsultábit língua méa justítiam túam.

16. Dómine lábia méa apéries : * et os méum annuntiábit láudem túam.

17. Quóniam si voluísse sacrificium, dedíssem útique : * holocáustis non delectáberis.

18. Sacrificium Déo spíritus contribulátus : * cor contrítum et humiliátum Déus non despíciens.

19. Benigne fac Dómine in bóna voluntáte túa Sion : * ut aedificéntur múri Jerúsalem.

20. Tunc acceptábis sacrificium justítiae, oblatiões et holocáusta : * tunc impónent super altáre túum vítulos.

21. Réquiem aetérnam * dóna éis Dómine.

22. Et lúx perpétua * lúceat éis.

Lectiones leguntur sine Absolutione, Benedictione et Titulo in tono Prophetiae, 102.

Lectio I.

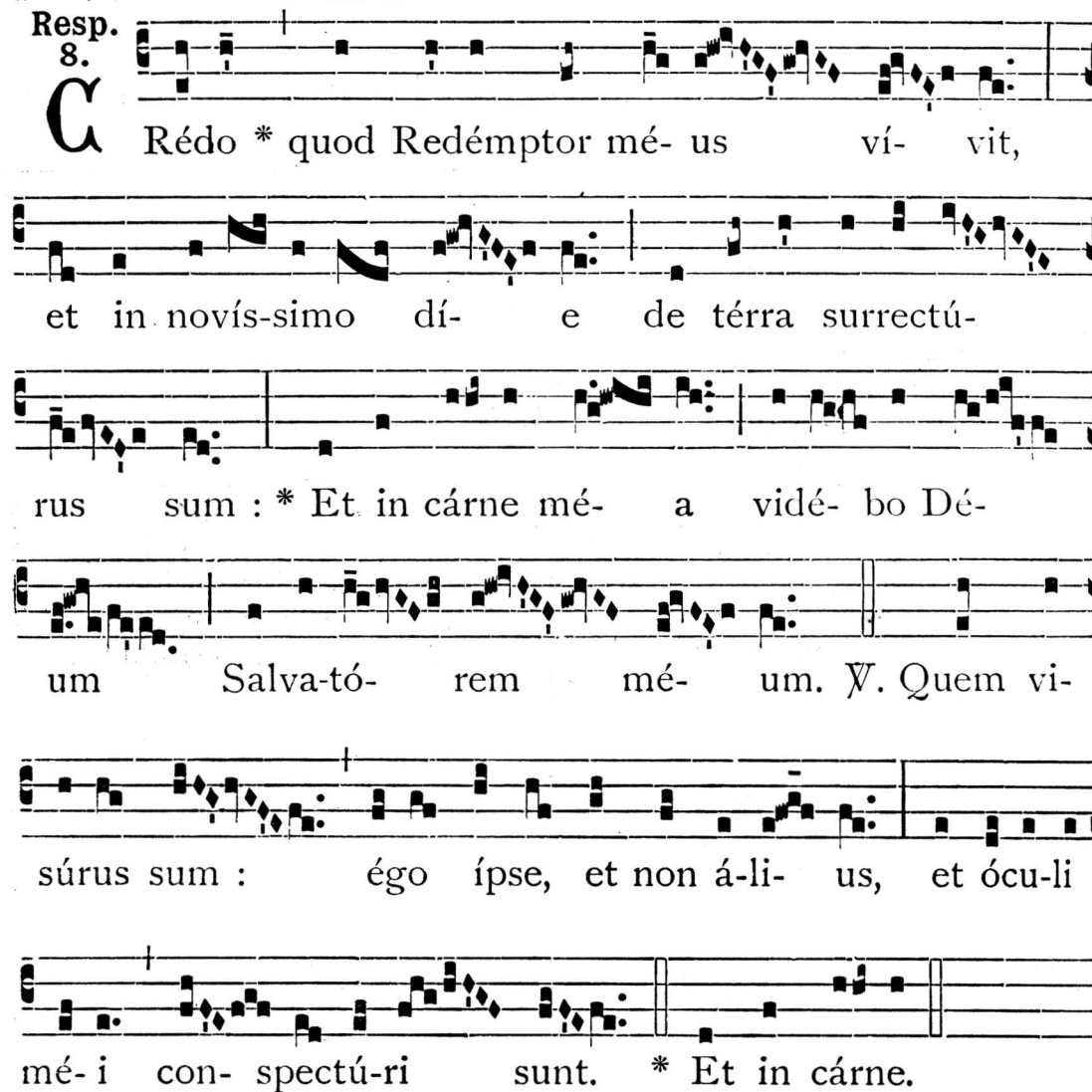
Job 7, 16-21.

PArce mihi Dómine : nihil enim sunt dies mei. Quid est homo, quia magnificas eum? aut quid apónis erga eum cor tuum? Vísitas eum dilúculo, et súbito probas illum. Usquequo non parcis mihi, nec dimíttis me, ut glútiam salívam meam? Peccávi, quid fáciam tibi

o custos hóminum? Quare posuísti me contrárium tibi, et factus sum mihimetípsi gravis? Cur non tollis peccátum meum, et quare non aufers iniquitátem meam? Ecce nunc in púlvere dórmiam : et si mane me quaesíeris, non subsístam.

Lectiones terminantur sine Tu autem. vel alia conclusione.

Resp.
8.



C Rédo * quod Redémptor mé- us ví- vit,
et in novís-simo dí- e de térra surrectú-
rus sum : * Et in cárne mé- a vidé- bo Dé-
um Salva-tó- rem mé- um. *℣.* Quem vi-
súrus sum : égo ípse, et non á-li- us, et ócu-li
mé-i con- spectú-ri sunt. * Et in cárne.

Tonus Prophetiae.

Titulus.

L

Ecti-o I-sa-í-ae prophé-tae. Haec dí-cit Dóminus Dé-us : Dí-

Flexa.

ci-te fi-li-ae Sí-on : Ecce Salvá-tor tú-us vénit : ecce mérces é-jus

Punctum.

cum é- o. Quis est iste, qui vénit de Edom, tinctis véstibus de

Interrogatio.

Bosra?... láudem Dómi-ni super ómnibus quae réddi-dit nóbis Dómi-

In fine.

nus Dé-us nóster. Dóminus omnípot-ens. id est tránsi-tus Dómi-ni.

Ante Canticum Moysis vel trium Puerorum sic terminatur :

et ad finem usque complé-vit : in fornáce di-céntes :

Flexa in monosyllaba vel hebraica voce.

A B

ve-ní- te ad me. ve-ní- te ad me.
Dé-i pro-pter vos. Dé-i pro-pter vos.
in Je- Já- cob. Je- Já- cob.
Spí-ri- rú- sa- lem. Spí-ri- rú- sa- lem.
tus est. tus est.

Punctum in monosyllaba vel hebraica voce.

A B

ví- num et lac. ví- num et lac.
Dómi-nus lo- cú- tus est. lo- cú- tus est.
dó-mu-i Já- cob. dó-mu- i Já- cob.
é- jus Em- má-nu- el. Em- má- nu- el.
Dó-mi- nus est. Dó- mi- nus est.

Circa medium cujusque periodi, nisi sit brevissima, debet fieri flexa, vel plures flexae si periodus sit longior, ubi tamen sensus permittit. In hoc tono non fit metrum.

Flexa fit deprimendo tantummodo ultimam syllabam, etiam si penultima sit sine accentu. Ad punctum vero deprimitur etiam penultima si brevis sit.

Punctum interrogativum sive in Lectione, sive in Epistola, sive in Evangelio fit semper ut supra notatur pro Prophetia, servata intervallorum differentia; — si occurrat periodus interrogativa brevior, sic cantatur :

respóndit : Quid vis fi-li? Quamóbrem? Sed quid? Quae?

† *A primis Vesperis Festi Ss. Trinitatis usque ad Nonam Sabbati ante Adventum inclusive.*

Ant.
1.
S Al-ve, * Re-gí- na, máter mi-se-ricórdi- ae :
Víta, dulcé- do, et spes nóstra, sál-ve. Ad te
clamá-mus, éxsu-les, fí-li- i Hévae. Ad te suspi-rá-
mus, geméntes et flén-tes in hac lacrimá-rum vátte.
E-ia ergo, Advocá- ta nóstra, íllos tú- os mi-se-ri-
córdes ócu-los ad nos convér-te. Et Jésum, benedí-
ctum frúctum véntris tú- i, nóbis post hoc exsíl- li- um
os-ténde. O clé-mens : O pí- a : O dúlcis

* Vírgo Ma-rí- a.

Ÿ. Ora pro nóbis sáncta Déi Génitrix.

R̃. Ut digni efficiámur promissionibus Chrísti.

Antiphonae B. Mariae Virginis.

5.

S

Alve, Regína, * máter mise-ri-córdi-ae : Ví-ta, dul-

cé-do, et spes nóstra, sálve. Ad te clamámus, éxsu-

les, fí-li- i Hévae. Ad te suspi-rámus, geméntes et fléntes

in hac lacrimárum válle. E-ia ergo, Advocá-ta nóstra,

illos tú-os mi-se-ri-córdes ócu-los ad nos convérte. Et

Jésum, benedíctum frúctum véntris tú- i, nóbis post hoc

exsí-li- um osténde. O clémens : O pí- a : O

dúlcis Vírgo Ma-rí- a.

V. Ora pro nóbis sáncta Dēi Génitrix.

R. Ut digni efficiámur promissionibus Christi.

12. Ay de ti pobre cuidado

E-SCu MS Guerra, n59

Transcr.: Patxi Garcia-Garmilla

Coplas

¡Ay de ti po - bre cui - da-do! ¡Ay de ti po - bre cui - da-do que_en la cár - cel del si -

len - cio has de te - ner tu ra - zón por - que lo man-da el res-pe - to por que lo man-da_el res - pe - to!

EstrIBILLO

Y con ser-vir a Clo - ri y con ser-vir a Clo - ri fe-liz te_has he - cho pues el des -

can-so tie - nes en tu tor - men to fe-liz te_has he - cho pues en des -

25

can-so tie - nes en tu tor - men - to fe - liz te_has he - cho pues el des -

30

can-so tie - nes des - can-so tie - nes des - can-so tie - nes en tu tor - men - to

13. Ay verdades que en amor

E-OL MS I-VIII, f. 124v-125r

1 ¡Ay ver - da - des que en a - - mor siem - pre
 2 ¡Cuan - do tra - té con en - gaño tu ver -
 3 ¡Oh cuán - tas no - ches que dije, cuan - do_a

3

fuis - tes des - di - cha - das! Buen e - jem - plo son las - mi - - -
 da, Fi - lis in - gra - ta, qué de que - jas vien tu bo - - -
 mi puer - ta lla - ma - bas en va - no lla - ma_a la puer - - -

7

as que con men - ti - ras se pa - - - - gan
 ca qué de per - las en tu ca - - - - ra!
 ta, quién no_ha lla - ma - do_en el al - - - - ma!

14. Foi-se Brás da sua aldeia / Fuese Bras de la cabaña

D-Mbsb MS E-200, f. 81v-82r

Musical score for the first system of the song. It features a treble and bass staff in 3/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The melody is in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The lyrics are: *Foi-se Brás da sua al - de - - ia sa - be*.

Musical score for the second system of the song. It features a treble and bass staff in 3/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The melody is in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The lyrics are: *Deus se tor - na - rá que viu no ca - mi - nbo_a Men - - - ga e a*.

Musical score for the third system of the song. It features a treble and bass staff in 3/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The melody is in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The lyrics are: *Gi - la não quer ver mais Que si Men - ga qui - so y_a - ma -*.

Musical score for the fourth system of the song. It features a treble and bass staff in 3/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The melody is in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The lyrics are: *da_ol - vi - - da no_hay fir - me - za_en mu - je - res*.

33

en mu - je - res nu en hom - - - bres di - - - cha

39

no_hay fir - me - za_en mu - je - - - res, no_hay fir - me - za_en mu -

46

je - res ni_en hom - bres di - - - cha no_hay fir - me - za_en mu -

53

je - res ni_en hom - bres di - - - cha ni_en hom - bres di - - - cha

15. Marinícolas / Marizápalos

Melodia adaptada de Marisapoles 4º tom: P-Cug MM 97, f. 39v-40r

Ma - ri - ní - co - las to - dos os di - as o ve - jo na se - ge pas -

sar por a - qui ca - va - lhei - ro de tão lin - das par - tes co -

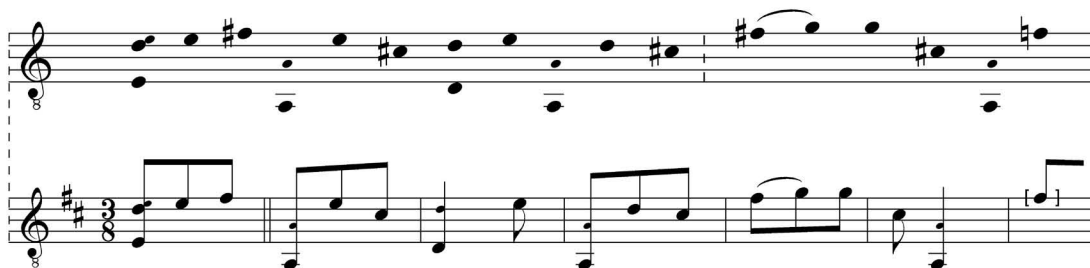
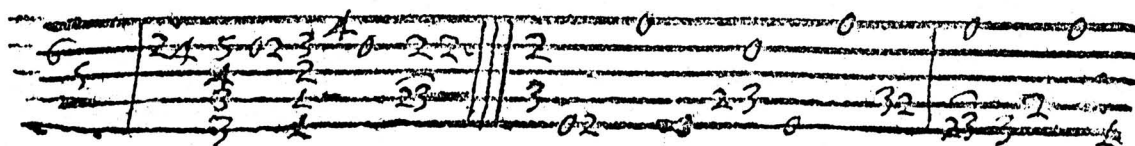
mo ver - bi gra - tia Lon - dres e Pa - ris Lon - dres e Pa - ris.

16. Arromba 4^o tom

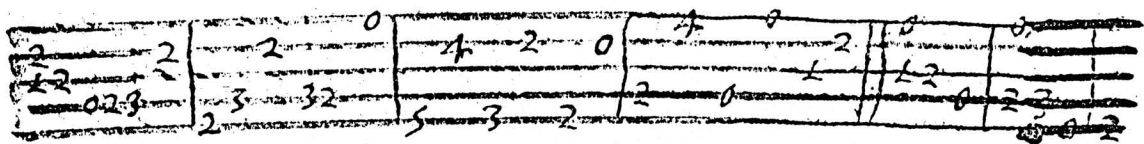
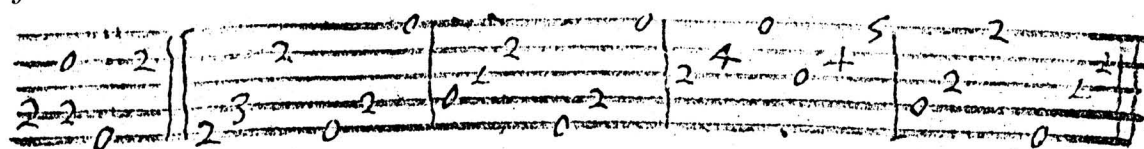
P-Cug MM 97, f. 72v-73v

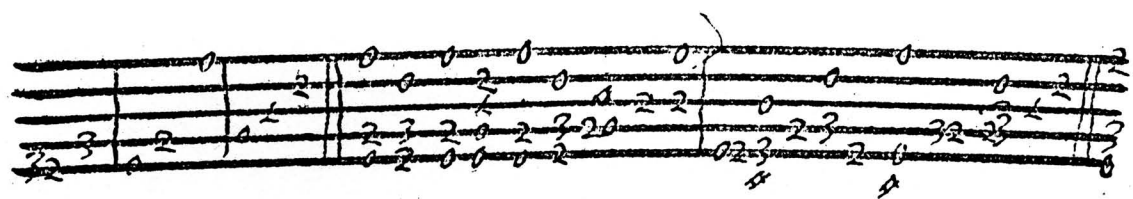
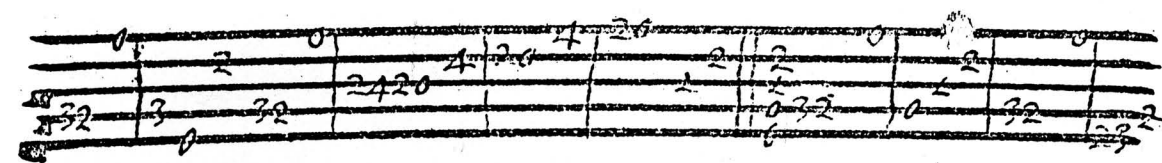
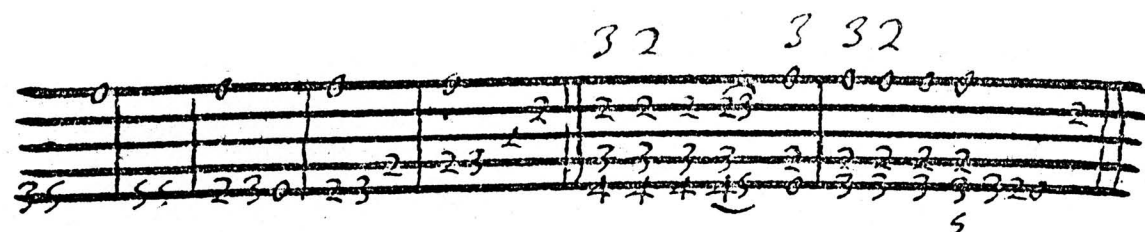
f. 72v

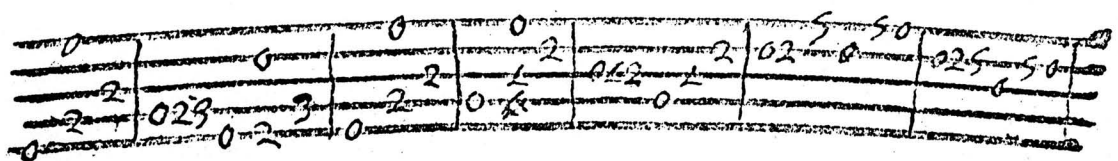
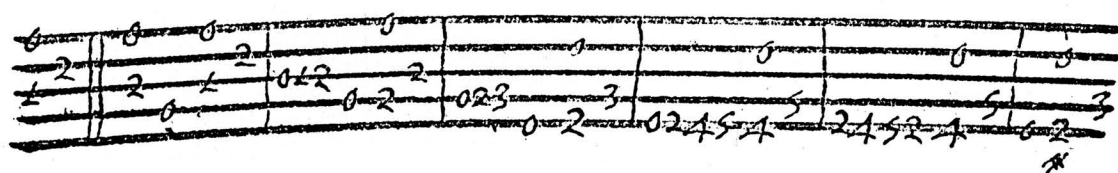
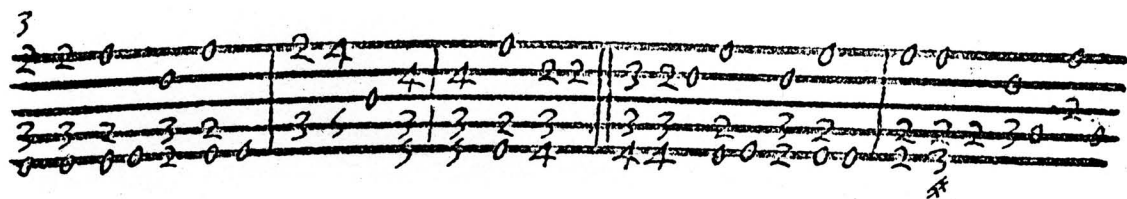
c tromba. 4.^o tom



f. 73r



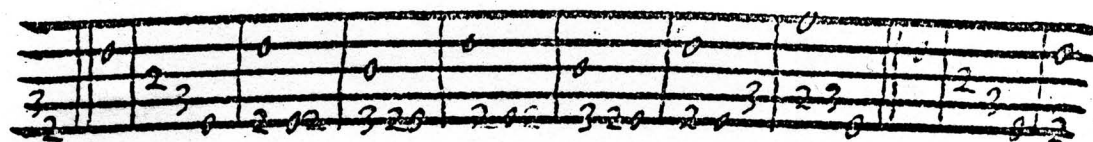
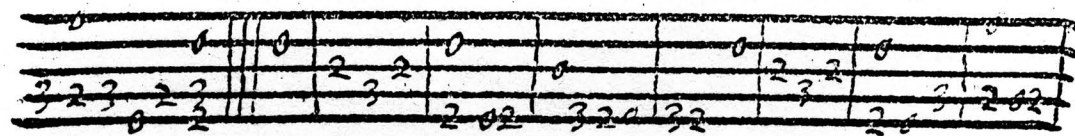


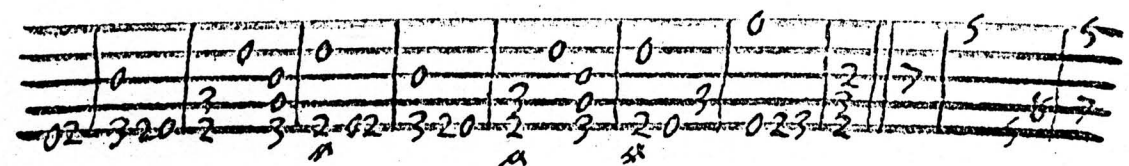
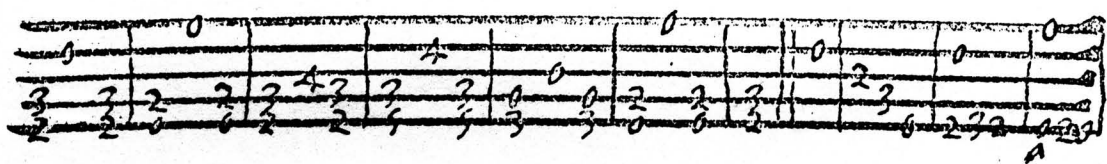


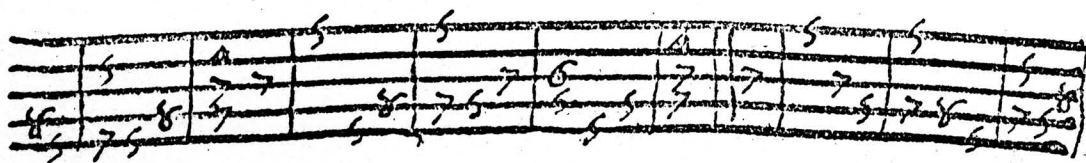
17. Canario

P-Cug MM 97, f. 55v-56r

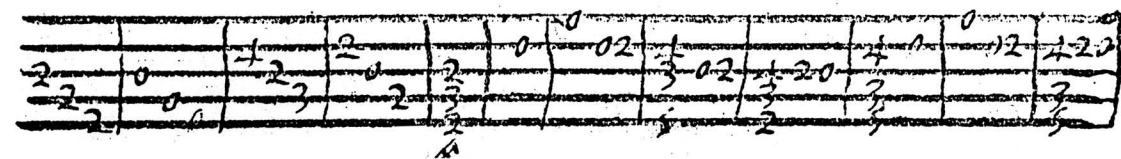
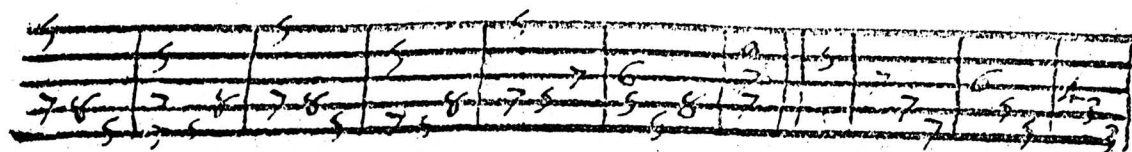
f. 55v Canario







f. 56r



The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system consists of a treble staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody is written in a simple, folk-like style, featuring a series of eighth and quarter notes. The second system continues the melody, ending with a double bar line and a repeat sign. The key signature and time signature remain consistent throughout the piece.

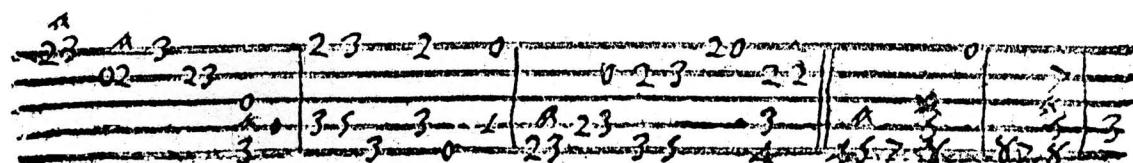
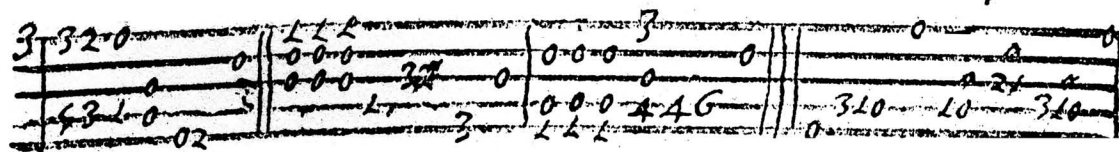
The musical notation for 'The Rose Tree' consists of two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a melody of eighth and sixteenth notes. The bottom staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a bass line of eighth and sixteenth notes, often beamed in pairs. The music concludes with a double bar line and repeat dots.

18. Cãozinho de Sofala

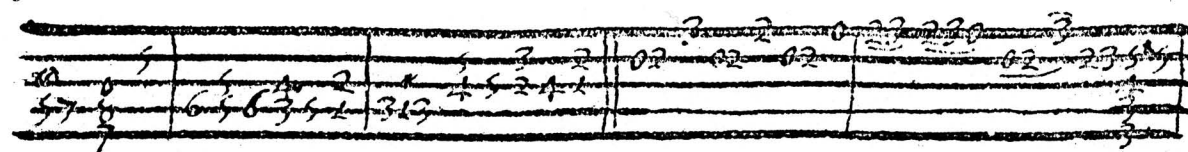
P-Cug MM 97, f. 72r-72v

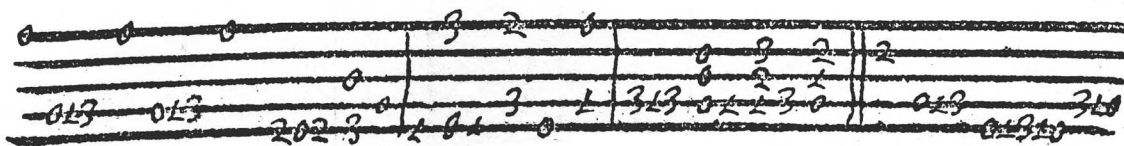
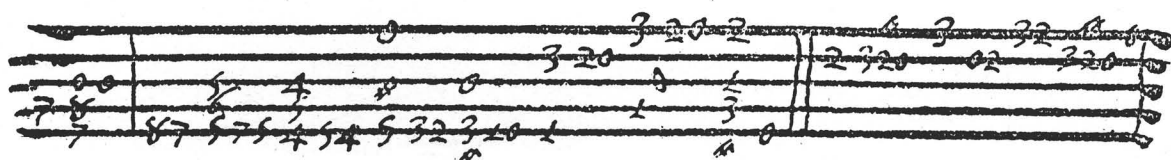
f. 72r

Cãozinho de Sofala.



f. 72v





The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in a simple, folk-like style with eighth and quarter notes. The second system also consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp. It features a more complex melody with triplets and sixteenth notes, interspersed with rests and accidentals. The score is written in a clear, legible font, with notes and rests clearly defined.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and bar lines, with some notes labeled with numbers (e.g., 5, 7, 8, 6, 3, 3, 2, 4, 5, 0, 2, 3, 4, 0, 2, 2). The notation is written in a cursive, handwritten style.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a common time signature 'C'. The melody is written in a simple, folk-like style, featuring a series of eighth and quarter notes. A double bar line is present after the first measure. The second system also consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp. It begins with a common time signature 'C'. The melody continues with a series of eighth and quarter notes, including a triplet of eighth notes. A double bar line is present after the first measure. The score is written in a clear, legible font, with notes and rests clearly defined.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a melody with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The lower staff is in bass clef with a common time signature (C) and contains a bass line with eighth and sixteenth notes, also including a triplet. The second system also consists of two staves. The upper staff continues the melody from the first system. The lower staff continues the bass line, featuring several triplet markings over groups of eighth notes. The piece concludes with a final chord in the lower staff.

Handwritten musical notation on a five-line staff, featuring various notes, rests, and fingerings (e.g., 2, 0, 1, 2, 0, 4, 2, 2, 1, 2, 0, 2, 3, 0, 2, 3, 2, 3, 2, 3).

Two staves of handwritten musical notation. The top staff includes asterisks (*) above certain notes. The bottom staff features a triplet of eighth notes marked with a '3' below it.

trumba. 4.º m

Handwritten musical notation on a five-line staff, featuring various notes, rests, and fingerings (e.g., 2, 1, 5, 0, 2, 3, 4, 0, 2, 2, 2, 0, 0, 0, 0, 0, 2, 3, 0, 2, 3, 0, 3, 2, 2, 3, 3, 2, 2).

Two staves of handwritten musical notation. The bottom staff includes triplet markings with a '3' below the notes.

19. Cubanco 7º tom

P-Cug MM 97, f. 56r-56v

f. 56r

Canaries 7-8 km.

The first system of the musical score is written on a single staff in treble clef. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 8/8. The melody consists of quarter notes: F#4, G4, A4, B4, A4, G4, F#4, and E4. The bass line consists of half notes: F#3, G3, A3, B3, A3, G3, F#3, and E3. A dashed vertical line is placed between the first and second measures.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes (half notes, quarter notes, eighth notes, sixteenth notes) and rests, with some notes beamed together. The staff is divided into measures by vertical bar lines. The notation is written in black ink on aged, slightly yellowed paper.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in a simple, folk-like style with eighth and quarter notes. The second system also consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody continues with similar rhythmic patterns. The score is marked with a 'C' for common time and a '1' for the first ending. The lyrics 'The Rose Tree' are written below the first system, and 'The Rose Tree' is written below the second system.

f. 56v

[illegible]

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in a simple, folk-like style with a range of approximately one octave. The second system also consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody continues, featuring some eighth-note patterns and a final cadence. The overall style is that of a traditional folk song.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and bar lines, with some notes marked with '0' or '1' above them. The staff is divided into measures by vertical bar lines.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in a simple, folk-like style with a mix of eighth and quarter notes. The second system also consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody continues with similar rhythmic patterns, featuring some triplet-like groupings of notes. The overall style is that of a traditional folk song.

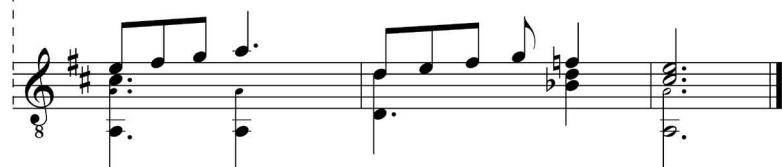
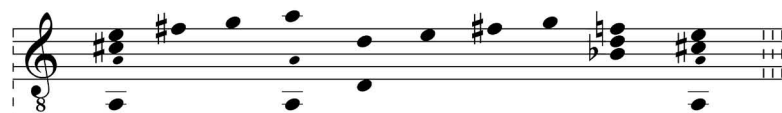
[illegible]

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in a simple, folk-like style, featuring a series of eighth and quarter notes. The second system also consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody continues, featuring a series of eighth and quarter notes, and ends with a final chord marked with an asterisk (*).

7	9	7	6	7	7	7	6	7	6	7	9
8	7	5	7	6	5	7	8	7	5	8	7
5	5	5	5	5	9	5	5	5	5	5	5

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in a simple, folk-like style with many beamed eighth and sixteenth notes. There are three asterisks (*) above the staff, indicating specific measures. The second system also consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody continues with similar rhythmic patterns. There are two asterisks (*) above the staff, indicating specific measures. The score is written in a clear, legible font.

Cubanes 7^o Lm.



20. Cubanco 7º tom

P-Cug MM 97, f. 56v-57r

f. 56v

Cubanco 7º tom.

Handwritten musical notation on three staves. The notation includes various rhythmic values and accidentals, typical of early manuscript notation.

Printed musical notation on two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The bottom staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Handwritten musical notation on three staves. The notation includes various rhythmic values and accidentals, typical of early manuscript notation.

Printed musical notation on two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The bottom staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Handwritten musical notation on three staves. The notation includes various rhythmic values and accidentals, typical of early manuscript notation.

Printed musical notation on two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The bottom staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values and accidentals.

[illegible]

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It consists of two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody is written in a simple, folk-like style. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The bass line is written in a simple, folk-like style. The score is divided into two systems by a double bar line. The first system contains the first four measures, and the second system contains the next four measures. The music is written in a simple, folk-like style.

f. 57r

[illegible]

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in a simple, folk-like style, starting on a whole note and followed by a series of eighth and quarter notes. The second system also consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody continues with a mix of eighth and quarter notes, ending with a final whole note. The score is written in a clear, legible font, with notes and rests clearly defined.

Vikar & Son.

[illegible]

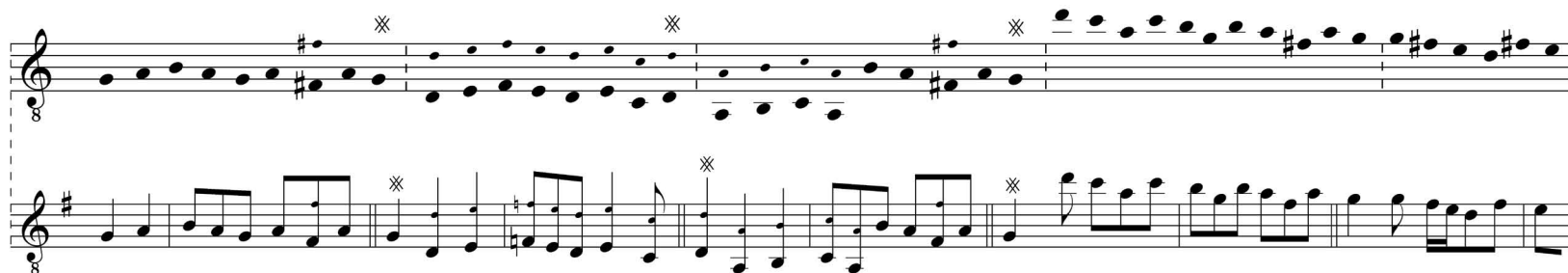
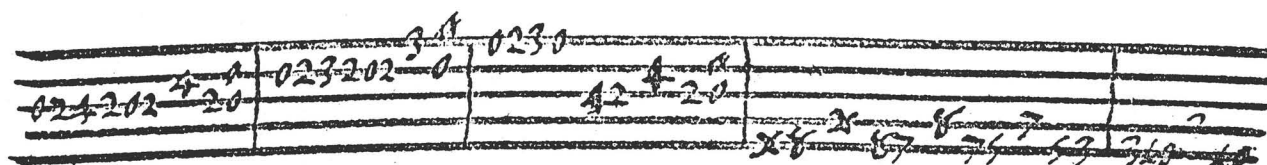
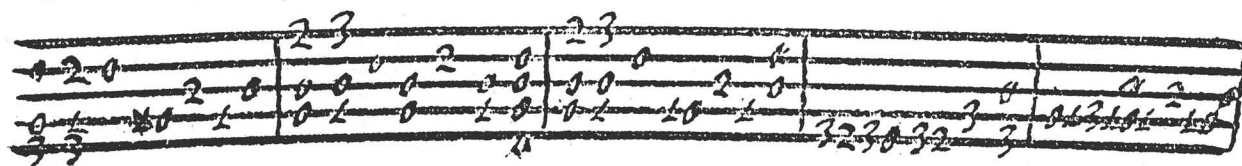
The first system of the musical score for 'The Rose Tree' consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a melody of eighth and quarter notes. The bottom staff is in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). It contains a bass line with dotted half notes and quarter notes. The system ends with a double bar line.

21. Cumbe 8° tom

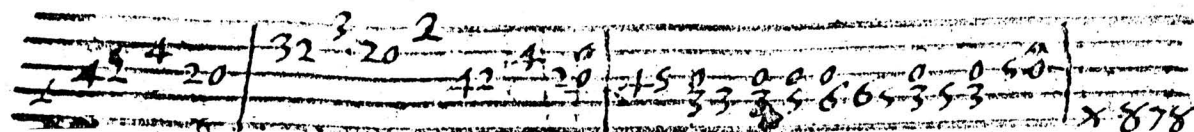
P-Cug MM 97, f. 69v-70r

f. 69v

Cumbe 8.º tom.



f. 70r

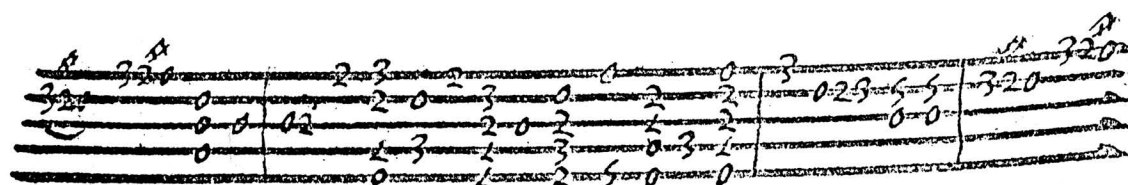
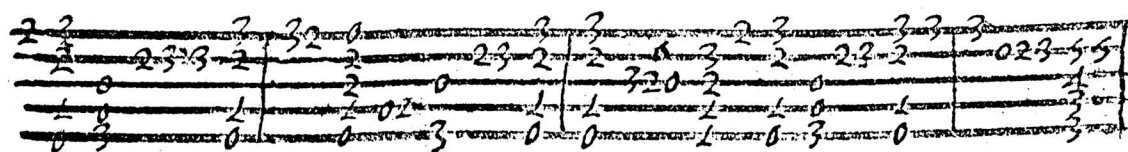
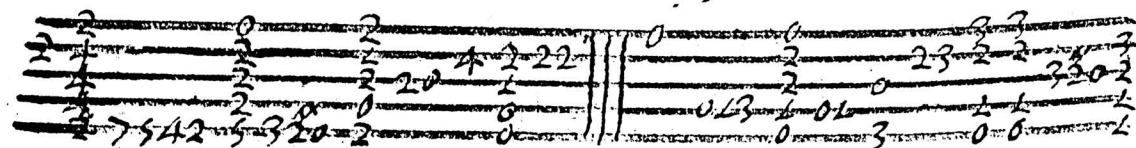


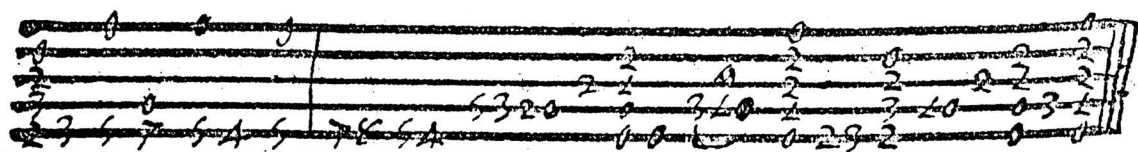
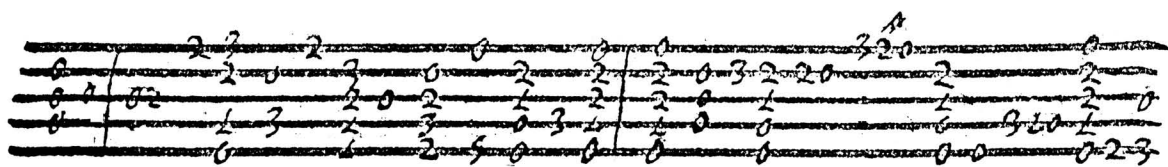
22. Espanholeta 4º tom de Gomes

P-Cug MM 97, f. 43r

f. 43r

Espanholeta 4.º tom. de Gomes





23. Gandum 7° tom

P-Cug MM 97, f. 71r

f. 71r

Gandum 7² 15m

~~Handwritten musical notation on five staves, featuring various notes, rests, and bar lines.~~

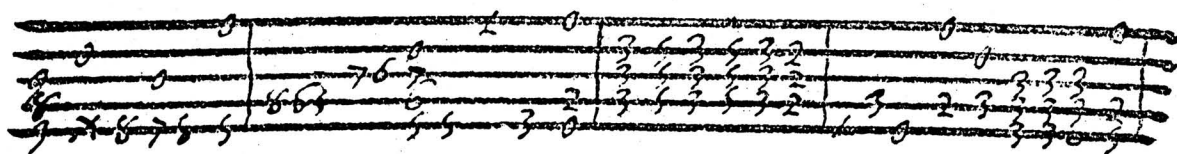
[illegible]

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system consists of a treble and bass staff. The treble staff contains the melody, which begins with a dashed line indicating a continuation from a previous page. The melody is marked with 'x' symbols above the notes G4, A4, and B4. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The second system continues the melody in the treble staff, also marked with 'x' symbols above the notes G4, A4, and B4. The bass staff continues the accompaniment. The score concludes with a double bar line and repeat signs in both staves.

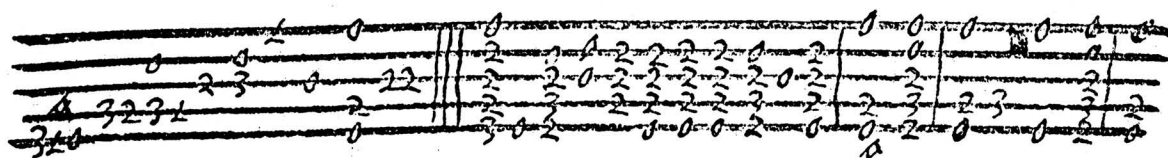
[illegible]

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in a simple, folk-like style, featuring a series of eighth and sixteenth notes. The second system also consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody continues, with some measures marked with an asterisk (*). The score is written in a clear, legible font, with notes and rests clearly defined.





Picard 2.4m

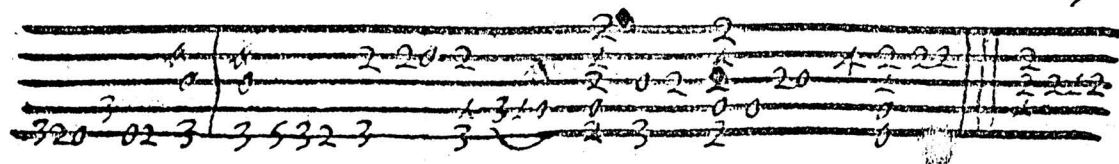


24. Marisapoles 4º tom

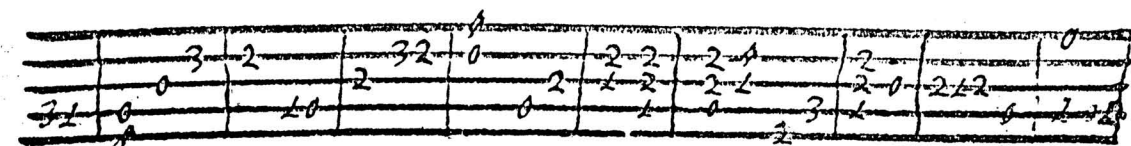
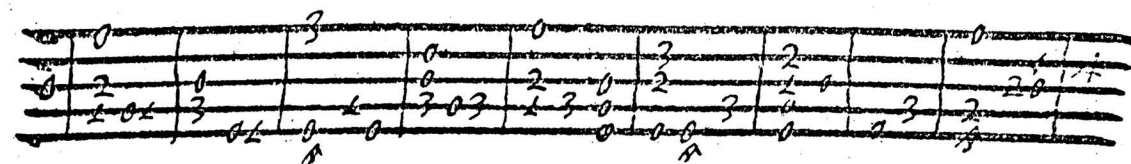
P-Cug MM 97, f. 39v-40r

f. 39v

Marion Wells



4. \sim km.



Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and bar lines, with some notes marked with '3' or '0' above them. The staff is divided into measures by vertical bar lines.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in a simple, folk-like style, featuring a series of eighth and quarter notes. The second system also consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody continues with similar rhythmic patterns, including eighth and quarter notes. The score is marked with a 'C' for common time and a '1' for the first ending. The lyrics 'The Rose Tree' are written below the staff in a simple, sans-serif font.

020	4	43	2	3332	0	12
0	3355	0020	2	032	0	2
2	3353	0	2320	0020	2	2

0		0		3	
2	2				
L	2	2L2		0	
0	3	L	0L3	L	3L3
0	0	0	0	0L3	0
					3L3
					0
					3L0L30

The image shows a musical score for the song "The Rose Tree". It consists of two staves. The top staff is the vocal line, written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody is simple and consists of a series of eighth and sixteenth notes. The bottom staff is the piano accompaniment, also in treble clef. It features a bass line with eighth and sixteenth notes, and a treble line with chords and single notes. The score is divided into two systems by a double bar line. The first system contains the first four measures, and the second system contains the next four measures. The music is in a 19th-century style, with a focus on melody and harmonic support.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes (quarter, eighth, sixteenth) and rests, with some notes beamed together. The staff is divided into measures by vertical bar lines. The notation is somewhat messy and appears to be a student exercise or a rough draft.

The first system of the musical score is written on a single five-line staff. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and quarter notes, with some notes beamed together. There are several rests throughout the system. A double bar line appears after the third measure. The system ends with a final note and a double bar line.

[illegible]

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and accidentals, with some notes marked with '3' above them, possibly indicating triplets or triplets. The notation is written in a cursive, handwritten style.

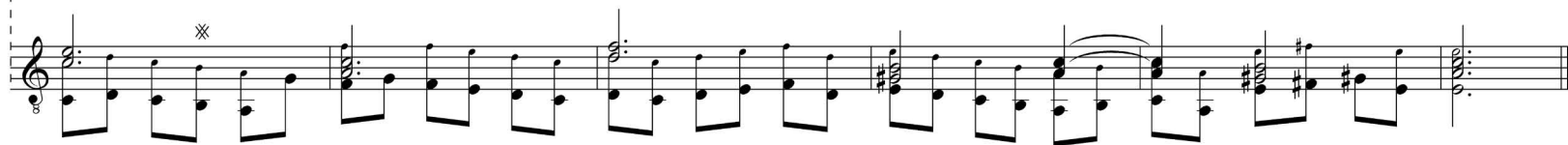
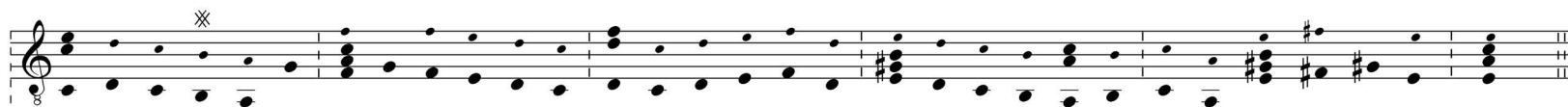
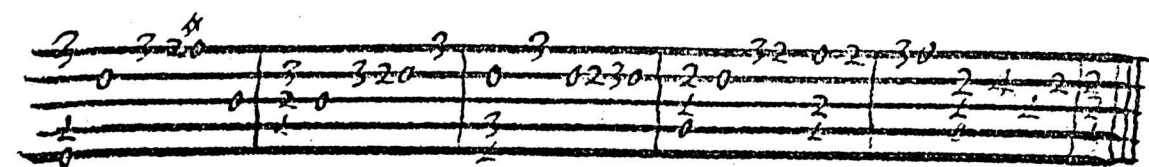
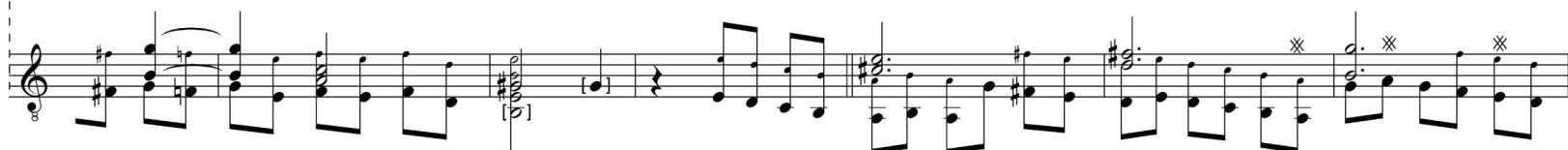
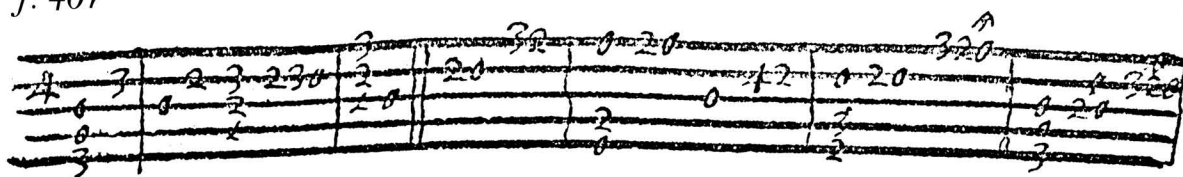
The first system of the musical score for 'The Rose Tree' is written on a single staff. It begins with a treble clef and a common time signature (C). The melody consists of eighth and quarter notes. The first measure contains a half note G4 and a half note E4. The second measure contains a quarter note G4, a quarter note E4, and a quarter note D4. The third measure contains a quarter note G4, a quarter note E4, and a quarter note D4. The fourth measure contains a quarter note G4, a quarter note E4, and a quarter note D4. The fifth measure contains a quarter note G4, a quarter note E4, and a quarter note D4. The sixth measure contains a quarter note G4, a quarter note E4, and a quarter note D4. The seventh measure contains a quarter note G4, a quarter note E4, and a quarter note D4. The eighth measure contains a quarter note G4, a quarter note E4, and a quarter note D4. The system ends with a double bar line.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various rhythmic values and accidentals, such as 0232, 029, 023, 020, 320, 323, 023, 0, 02, 0, 20, and 0. The notation is written in a cursive, handwritten style.

The first system of the musical score for 'The Rose Tree' is written on a single five-line staff. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), indicating the key of D major. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some measures containing beamed sixteenth notes. The lyrics 'The Rose Tree' are written below the staff, aligned with the notes. The system ends with a double bar line.

The first system of the musical score for 'The Rose Tree' is written on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4. This is followed by a double bar line. The second measure contains a quarter note C5, an eighth note D5, and a quarter note E5. The third measure contains a quarter note F#5, an eighth note G5, and a quarter note A5. The fourth measure contains a quarter note B5, an eighth note C6, and a quarter note D6. The fifth measure contains a quarter note E6, an eighth note F#6, and a quarter note G6. The sixth measure contains a quarter note A6, an eighth note B6, and a quarter note C7. The seventh measure contains a quarter note D7, an eighth note E7, and a quarter note F#7. The eighth measure contains a quarter note G7, an eighth note A7, and a quarter note B7. The ninth measure contains a quarter note C8, an eighth note D8, and a quarter note E8. The tenth measure contains a quarter note F#8, an eighth note G8, and a quarter note A8. The eleventh measure contains a quarter note B8, an eighth note C9, and a quarter note D9. The twelfth measure contains a quarter note E9, an eighth note F#9, and a quarter note G9. The thirteenth measure contains a quarter note A9, an eighth note B9, and a quarter note C10. The fourteenth measure contains a quarter note D10, an eighth note E10, and a quarter note F#10. The fifteenth measure contains a quarter note G10, an eighth note A10, and a quarter note B10. The sixteenth measure contains a quarter note C11, an eighth note D11, and a quarter note E11. The seventeenth measure contains a quarter note F#11, an eighth note G11, and a quarter note A11. The eighteenth measure contains a quarter note B11, an eighth note C12, and a quarter note D12. The nineteenth measure contains a quarter note E12, an eighth note F#12, and a quarter note G12. The twentieth measure contains a quarter note A12, an eighth note B12, and a quarter note C13. The twenty-first measure contains a quarter note D13, an eighth note E13, and a quarter note F#13. The twenty-second measure contains a quarter note G13, an eighth note A13, and a quarter note B13. The twenty-third measure contains a quarter note C14, an eighth note D14, and a quarter note E14. The twenty-fourth measure contains a quarter note F#14, an eighth note G14, and a quarter note A14. The twenty-fifth measure contains a quarter note B14, an eighth note C15, and a quarter note D15. The twenty-sixth measure contains a quarter note E15, an eighth note F#15, and a quarter note G15. The twenty-seventh measure contains a quarter note A15, an eighth note B15, and a quarter note C16. The twenty-eighth measure contains a quarter note D16, an eighth note E16, and a quarter note F#16. The twenty-ninth measure contains a quarter note G16, an eighth note A16, and a quarter note B16. The thirtieth measure contains a quarter note C17, an eighth note D17, and a quarter note E17. The thirty-first measure contains a quarter note F#17, an eighth note G17, and a quarter note A17. The thirty-second measure contains a quarter note B17, an eighth note C18, and a quarter note D18. The thirty-third measure contains a quarter note E18, an eighth note F#18, and a quarter note G18. The thirty-fourth measure contains a quarter note A18, an eighth note B18, and a quarter note C19. The thirty-fifth measure contains a quarter note D19, an eighth note E19, and a quarter note F#19. The thirty-sixth measure contains a quarter note G19, an eighth note A19, and a quarter note B19. The thirty-seventh measure contains a quarter note C20, an eighth note D20, and a quarter note E20. The thirty-eighth measure contains a quarter note F#20, an eighth note G20, and a quarter note A20. The thirty-ninth measure contains a quarter note B20, an eighth note C21, and a quarter note D21. The fortieth measure contains a quarter note E21, an eighth note F#21, and a quarter note G21. The forty-first measure contains a quarter note A21, an eighth note B21, and a quarter note C22. The forty-second measure contains a quarter note D22, an eighth note E22, and a quarter note F#22. The forty-third measure contains a quarter note G22, an eighth note A22, and a quarter note B22. The forty-fourth measure contains a quarter note C23, an eighth note D23, and a quarter note E23. The forty-fifth measure contains a quarter note F#23, an eighth note G23, and a quarter note A23. The forty-sixth measure contains a quarter note B23, an eighth note C24, and a quarter note D24. The forty-seventh measure contains a quarter note E24, an eighth note F#24, and a quarter note G24. The forty-eighth measure contains a quarter note A24, an eighth note B24, and a quarter note C25. The forty-ninth measure contains a quarter note D25, an eighth note E25, and a quarter note F#25. The fiftieth measure contains a quarter note G25, an eighth note A25, and a quarter note B25. The fifty-first measure contains a quarter note C26, an eighth note D26, and a quarter note E26. The fifty-second measure contains a quarter note F#26, an eighth note G26, and a quarter note A26. The fifty-third measure contains a quarter note B26, an eighth note C27, and a quarter note D27. The fifty-fourth measure contains a quarter note E27, an eighth note F#27, and a quarter note G27. The fifty-fifth measure contains a quarter note A27, an eighth note B27, and a quarter note C28. The fifty-sixth measure contains a quarter note D28, an eighth note E28, and a quarter note F#28. The fifty-seventh measure contains a quarter note G28, an eighth note A28, and a quarter note B28. The fifty-eighth measure contains a quarter note C29, an eighth note D29, and a quarter note E29. The fifty-ninth measure contains a quarter note F#29, an eighth note G29, and a quarter note A29. The sixtieth measure contains a quarter note B29, an eighth note C30, and a quarter note D30. The sixty-first measure contains a quarter note E30, an eighth note F#30, and a quarter note G30. The sixty-second measure contains a quarter note A30, an eighth note B30, and a quarter note C31. The sixty-third measure contains a quarter note D31, an eighth note E31, and a quarter note F#31. The sixty-fourth measure contains a quarter note G31, an eighth note A31, and a quarter note B31. The sixty-fifth measure contains a quarter note C32, an eighth note D32, and a quarter note E32. The sixty-sixth measure contains a quarter note F#32, an eighth note G32, and a quarter note A32. The sixty-seventh measure contains a quarter note B32, an eighth note C33, and a quarter note D33. The sixty-eighth measure contains a quarter note E33, an eighth note F#33, and a quarter note G33. The sixty-ninth measure contains a quarter note A33, an eighth note B33, and a quarter note C34. The seventieth measure contains a quarter note D34, an eighth note E34, and a quarter note F#34. The seventy-first measure contains a quarter note G34, an eighth note A34, and a quarter note B34. The seventy-second measure contains a quarter note C35, an eighth note D35, and a quarter note E35. The seventy-third measure contains a quarter note F#35, an eighth note G35, and a quarter note A35. The seventy-fourth measure contains a quarter note B35, an eighth note C36, and a quarter note D36. The seventy-fifth measure contains a quarter note E36, an eighth note F#36, and a quarter note G36. The seventy-sixth measure contains a quarter note A36, an eighth note B36, and a quarter note C37. The seventy-seventh measure contains a quarter note D37, an eighth note E37, and a quarter note F#37. The seventy-eighth measure contains a quarter note G37, an eighth note A37, and a quarter note B37. The seventy-ninth measure contains a quarter note C38, an eighth note D38, and a quarter note E38. The eightieth measure contains a quarter note F#38, an eighth note G38, and a quarter note A38. The eighty-first measure contains a quarter note B38, an eighth note C39, and a quarter note D39. The eighty-second measure contains a quarter note E39, an eighth note F#39, and a quarter note G39. The eighty-third measure contains a quarter note A39, an eighth note B39, and a quarter note C40. The eighty-fourth measure contains a quarter note D40, an eighth note E40, and a quarter note F#40. The eighty-fifth measure contains a quarter note G40, an eighth note A40, and a quarter note B40. The eighty-sixth measure contains a quarter note C41, an eighth note D41, and a quarter note E41. The eighty-seventh measure contains a quarter note F#41, an eighth note G41, and a quarter note A41. The eighty-eighth measure contains a quarter note B41, an eighth note C42, and a quarter note D42. The eighty-ninth measure contains a quarter note E42, an eighth note F#42, and a quarter note G42. The ninetieth measure contains a quarter note A42, an eighth note B42, and a quarter note C43. The hundredth measure contains a quarter note D43, an eighth note E43, and a quarter note F#43. The hundred-first measure contains a quarter note G43, an eighth note A43, and a quarter note B43. The hundred-second measure contains a quarter note C44, an eighth note D44, and a quarter note E44. The hundred-third measure contains a quarter note F#44, an eighth note G44, and a quarter note A44. The hundred-fourth measure contains a quarter note B44, an eighth note C45, and a quarter note D45. The hundred-fifth measure contains a quarter note E45, an eighth note F#45, and a quarter note G45. The hundred-sixth measure contains a quarter note A45, an eighth note B45, and a quarter note C46. The hundred-seventh measure contains a quarter note D46, an eighth note E46, and a quarter note F#46. The hundred-eighth measure contains a quarter note G46, an eighth note A46, and a quarter note B46. The hundred-ninth measure contains a quarter note C47, an eighth note D47, and a quarter note E47. The hundredth measure contains a quarter note F#47, an eighth note G47, and a quarter note A47. The hundred-first measure contains a quarter note B47, an eighth note C48, and a quarter note D48. The hundred-second measure contains a quarter note E48, an eighth note F#48, and a quarter note G48. The hundred-third measure contains a quarter note A48, an eighth note B48, and a quarter note C49. The hundred-fourth measure contains a quarter note D49, an eighth note E49, and a quarter note F#49. The hundred-fifth measure contains a quarter note G49, an eighth note A49, and a quarter note B49. The hundred-sixth measure contains a quarter note C50, an eighth note D50, and a quarter note E50. The hundred-seventh measure contains a quarter note F#50, an eighth note G50, and a quarter note A50. The hundred-eighth measure contains a quarter note B50, an eighth note C51, and a quarter note D51. The hundred-ninth measure contains a quarter note E51, an eighth note F#51, and a quarter note G51. The hundredth measure contains a quarter note A51, an eighth note B51, and a quarter note C52. The hundred-first measure contains a quarter note D52, an eighth note E52, and a quarter note F#52. The hundred-second measure contains a quarter note G52, an eighth note A52, and a quarter note B52. The hundred-third measure contains a quarter note C53, an eighth note D53, and a quarter note E53. The hundred-fourth measure contains a quarter note F#53, an eighth note G53, and a quarter note A53. The hundred-fifth measure contains a quarter note B53, an eighth note C54, and a quarter note D54. The hundred-sixth measure contains a quarter note E54, an eighth note F#54, and a quarter note G54. The hundred-seventh measure contains a quarter note A54, an eighth note B54, and a quarter note C55. The hundred-eighth measure contains a quarter note D55, an eighth note E55, and a quarter note F#55. The hundred-ninth measure contains a quarter note G55, an eighth note A55, and a quarter note B55. The hundredth measure contains a quarter note C56, an eighth note D56, and a quarter note E56. The hundred-first measure contains a quarter note F#56, an eighth note G56, and a quarter note A56. The hundred-second measure contains a quarter note B56, an eighth note C57, and a quarter note D57. The hundred-third measure contains a quarter note E57, an eighth note F#57, and a quarter note G57. The hundred-fourth measure contains a quarter note A57, an eighth note B57, and a quarter note C58. The hundred-fifth measure contains a quarter note D58, an eighth note E58, and a quarter note F#58. The hundred-sixth measure contains a quarter note G58, an eighth note A58, and a quarter note B58. The hundred-seventh measure contains a quarter note C59, an eighth note D59, and a quarter note E59. The hundred-eighth measure contains a quarter note F#59, an eighth note G59, and a quarter note A59. The hundred-ninth measure contains a quarter note B59, an eighth note C60, and a quarter note D60. The hundredth measure contains a quarter note E60, an eighth note F#60, and a quarter note G60. The hundred-first measure contains a quarter note A60, an eighth note B60, and a quarter note C61. The hundred-second measure contains a quarter note D61, an eighth note E61, and a quarter note F#61. The hundred-third measure contains a quarter note G61, an eighth note A61, and a quarter note B61. The hundred-fourth measure contains a quarter note C62, an eighth note D62, and a quarter note E62. The hundred-fifth measure contains a quarter note F#62, an eighth note G62, and a quarter note A62. The hundred-sixth measure contains a quarter note B62, an eighth note C63, and a quarter note D63. The hundred-seventh measure contains a quarter note E63, an eighth note F#63, and a quarter note G63. The hundred-eighth measure contains a quarter note A63, an eighth note B63, and a quarter note C64. The hundred-ninth measure contains a quarter note D64, an eighth note E64, and a quarter note F#64. The hundredth measure contains a quarter note G64, an eighth note A64, and a quarter note B64. The hundred-first measure contains a quarter note C65, an eighth note D65, and a quarter note E65. The hundred-second measure contains a quarter note F#65, an eighth note G65, and a quarter note A65. The hundred-third measure contains a quarter note B65, an eighth note C66, and a quarter note D66. The hundred-fourth measure contains a quarter note E66, an eighth note F#66, and a quarter note G66. The hundred-fifth measure contains a quarter note A66, an

f. 40r

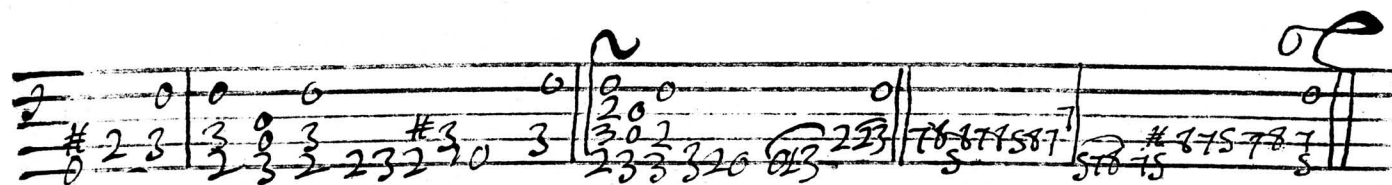


25. Paracumbe 7º tom

P-Lcg f. 29v

Paracumbe 7º tom

The image displays a handwritten musical score for a piece titled "Paracumbe 7º tom". The score is organized into three systems, each consisting of a tablature line and two staves of standard notation. The first system begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The tablature line uses numbers 0-7 and includes a repeat sign. The first staff of standard notation features a series of chords marked with asterisks (*). The second staff shows a melodic line with eighth and sixteenth notes, also marked with asterisks. The second system follows a similar structure, with a treble clef, one sharp, and 3/4 time. The third system also maintains the same key and time signature. The handwriting is in dark ink on aged paper, and the notation is a mix of traditional musical symbols and lute-specific tablature.

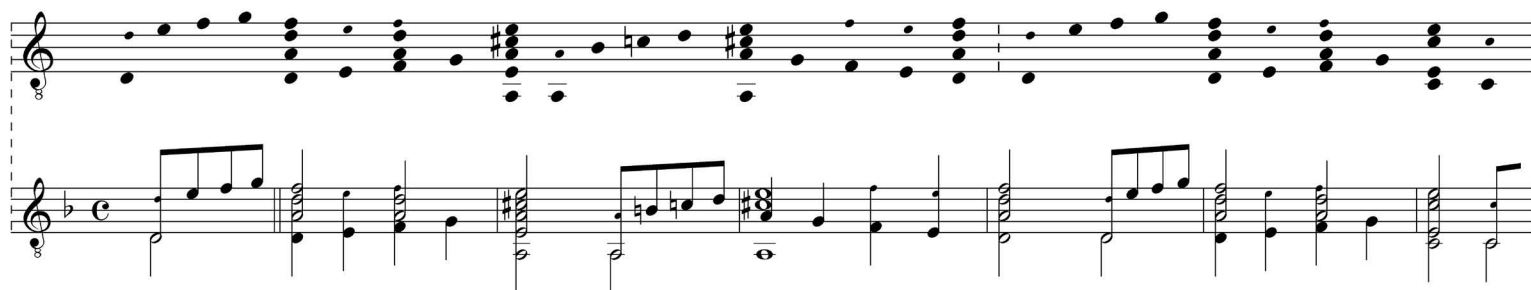
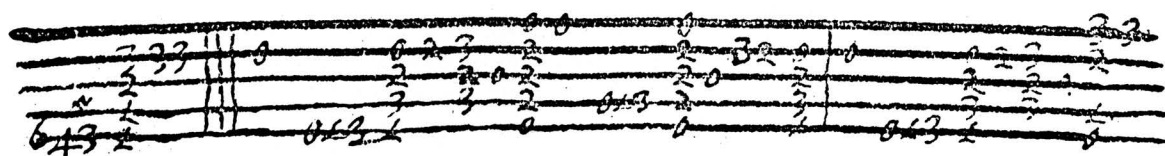


26. Pavana 1º tom de Barros

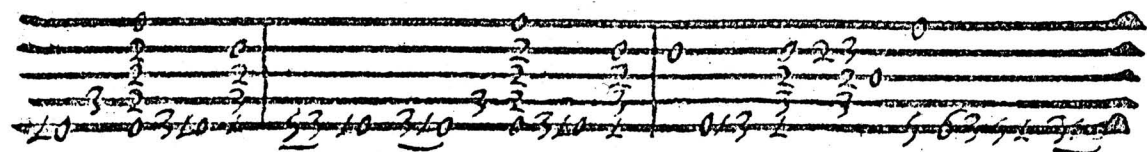
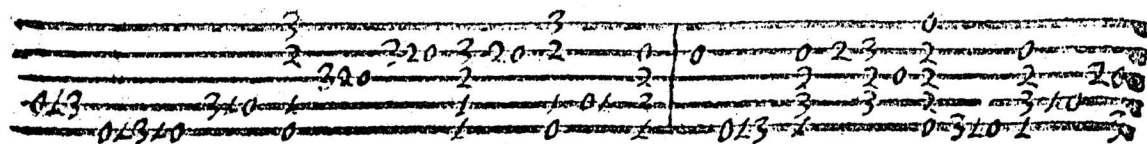
P-Cug MM 97, f. 45r-45v

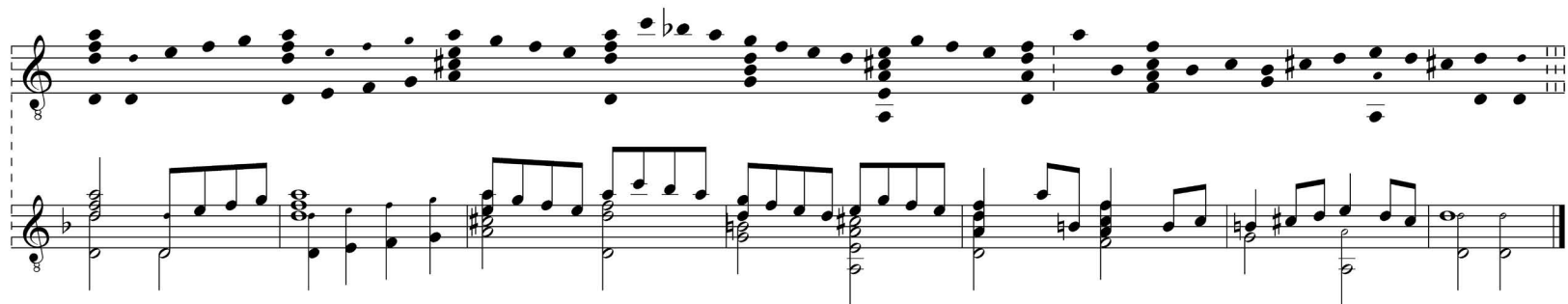
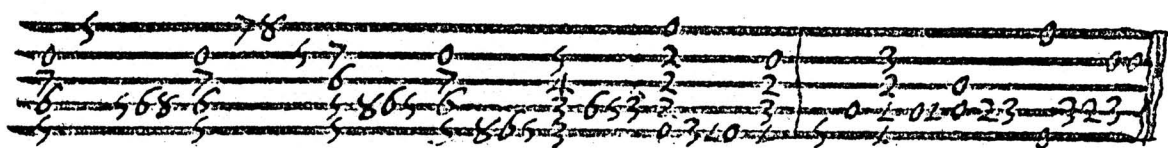
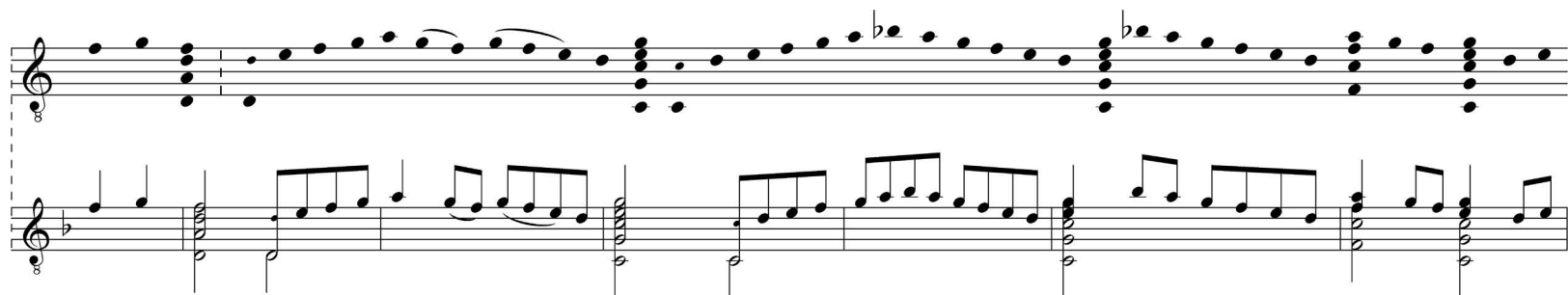
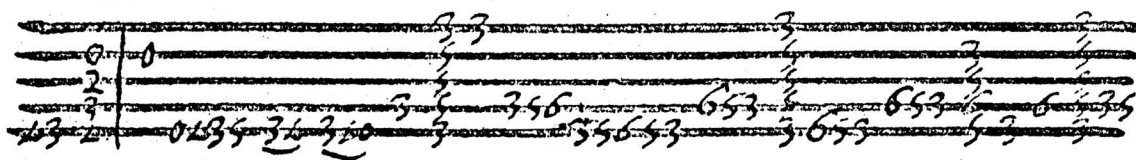
f. 45r

Pavana 1º tom de Barros.



f. 45v

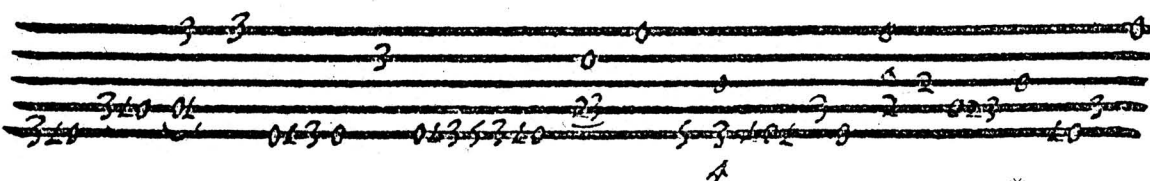
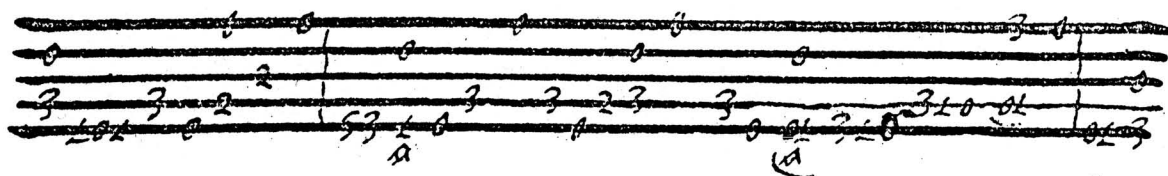




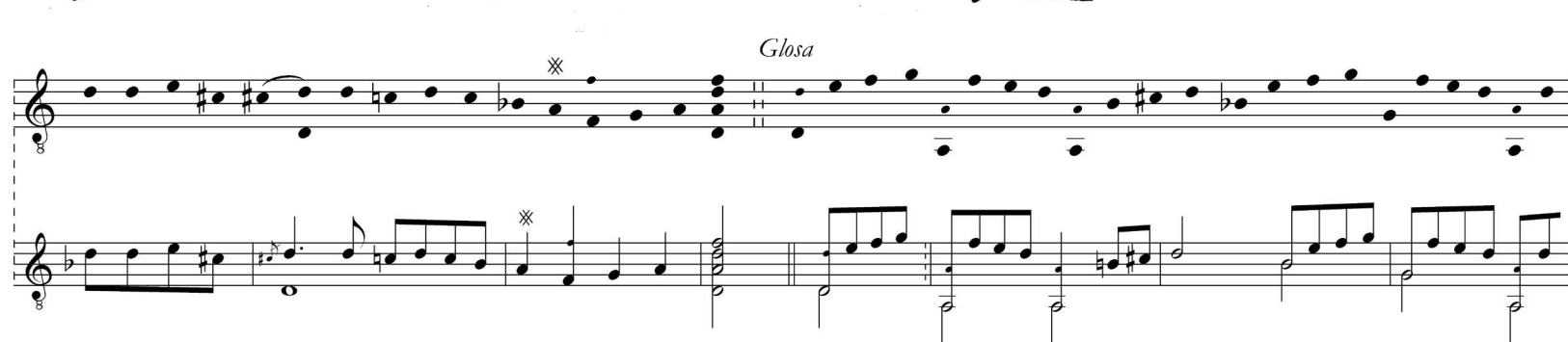
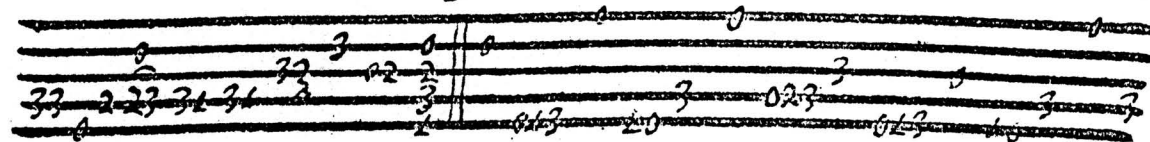
27. Pavana 1^o tom Italiana

P-Cug MM 97, f. 45v-46r

Pavana 1^o tom Italiana



Glosa



Handwritten musical notation on three staves, featuring various rhythmic values and fingerings. The notation includes numbers like 2, 3, 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100.

Handwritten musical notation on two staves, featuring various rhythmic values and fingerings. The notation includes numbers like 2, 3, 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100.

Handwritten musical notation on three staves, featuring various rhythmic values and fingerings. The notation includes numbers like 2, 3, 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100.

Handwritten musical notation on two staves, featuring various rhythmic values and fingerings. The notation includes numbers like 2, 3, 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100.

f. 46r *Libera 2.^a Vm. de Sylva.*

Handwritten musical notation on three staves, featuring various rhythmic values and fingerings. The notation includes numbers like 2, 3, 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100.

Handwritten musical notation on two staves, featuring various rhythmic values and fingerings. The notation includes numbers like 2, 3, 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100.

28. Saltarello

P-BRp MS 964, f. 230v

Saltarello

fine

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Saltarello". It consists of two systems of staves. The first system has a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a series of notes, some with accidentals, and a double bar line. The bass staff contains a series of notes, some with accidentals, and a double bar line. The second system also has a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a series of notes, some with accidentals, and a double bar line. The bass staff contains a series of notes, some with accidentals, and a double bar line. The word "Saltarello" is written above the first system, and the word "fine" is written above the second system.

The image shows a printed musical score for a piece titled "Saltarello". It consists of two systems of staves. The first system has a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a series of notes, some with accidentals, and a double bar line. The bass staff contains a series of notes, some with accidentals, and a double bar line. The second system also has a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a series of notes, some with accidentals, and a double bar line. The bass staff contains a series of notes, some with accidentals, and a double bar line.

tr

The image shows a printed musical score for a piece titled "Saltarello". It consists of two systems of staves. The first system has a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a series of notes, some with accidentals, and a double bar line. The bass staff contains a series of notes, some with accidentals, and a double bar line. The second system also has a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a series of notes, some with accidentals, and a double bar line. The bass staff contains a series of notes, some with accidentals, and a double bar line. The word "tr" is written above the first system.

29. Sarabanda 7^o tom Italiana

P-Cug MM 97, f. 53v

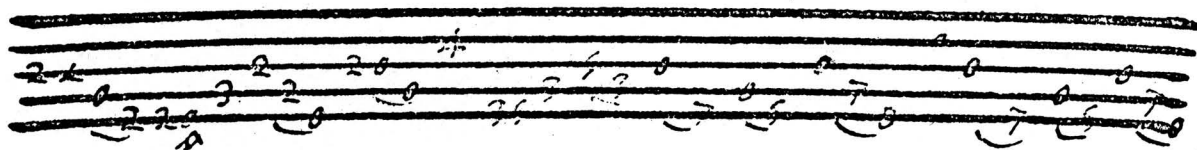
f. 53v

Carabidae 7² sp. Italica.
6 6 6 6 6 6 6 6

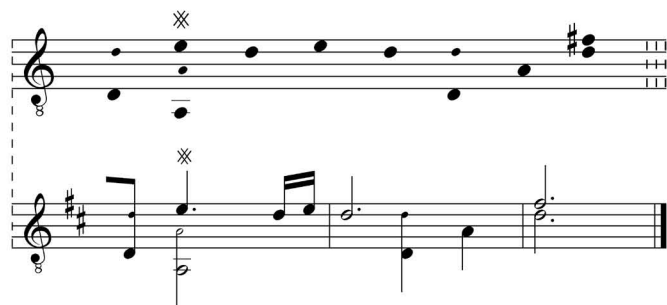
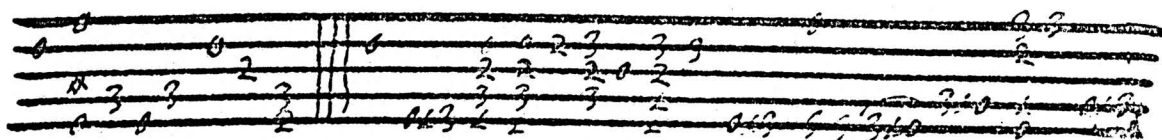
A handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains a melody with various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The middle staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains a bass line with various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The bottom staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains a melody with various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score is written in ink on aged paper.

[illegible]

Handwritten musical notation for 'The Rose Tree' on a three-staff system. The top staff contains a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a melody with various note values and rests. The middle staff contains a treble clef and a melody with various note values and rests. The bottom staff contains a treble clef and a melody with various note values and rests. The notation is handwritten and includes many corrections and erasures.



Varias 2^a m. de Barros.

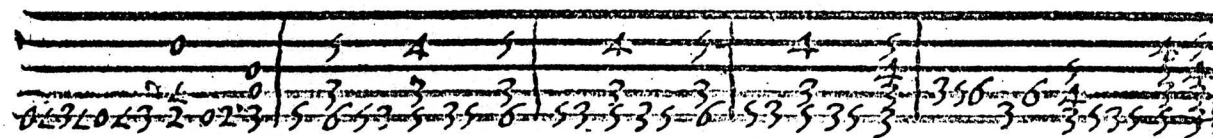
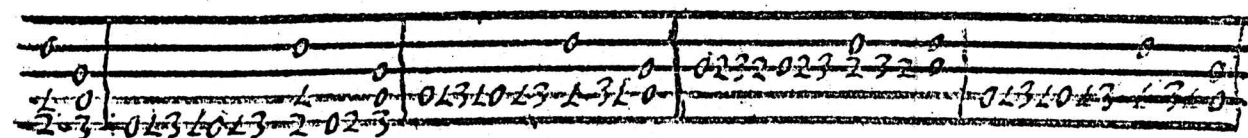
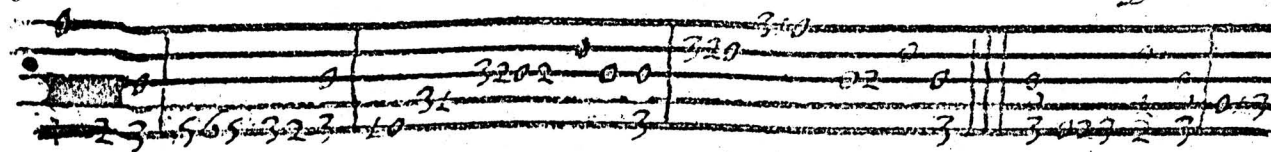


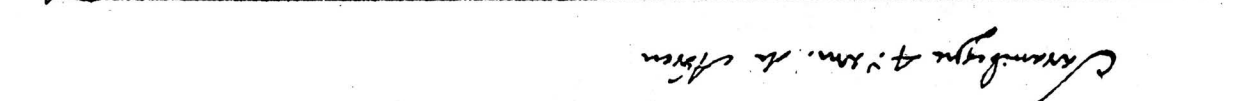
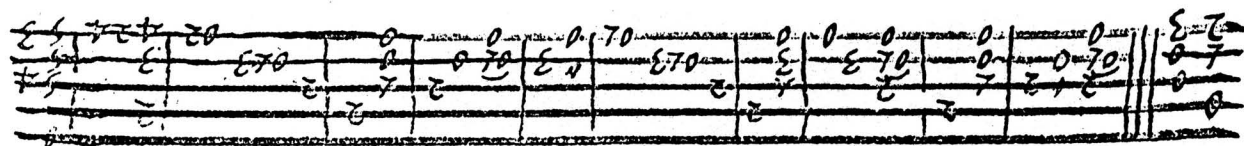
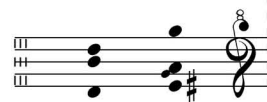
30. Sarambeque 2º tom

P-Cug MM 97, f. 59r

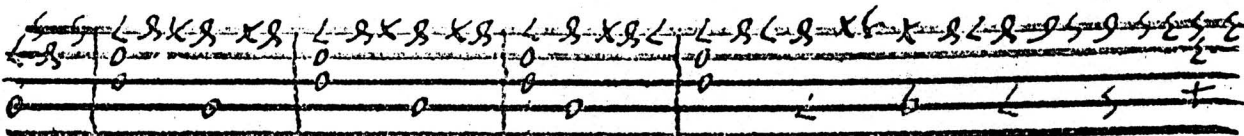
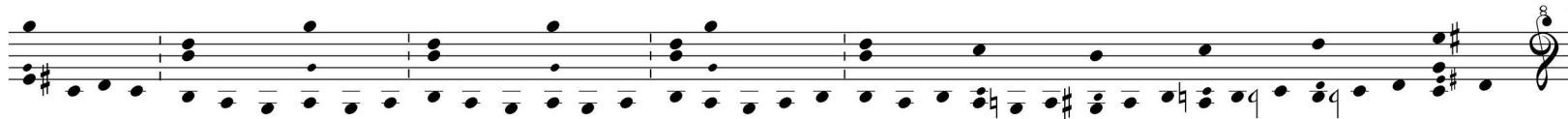
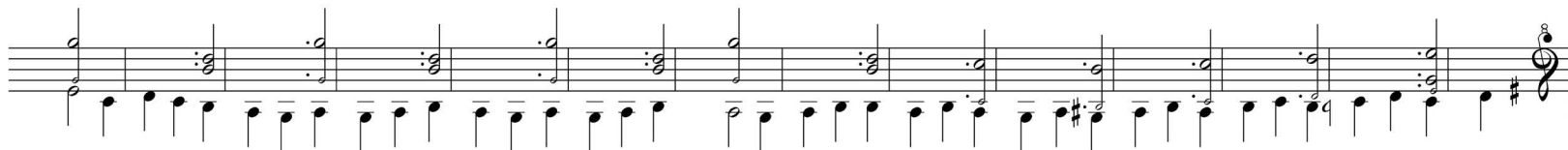
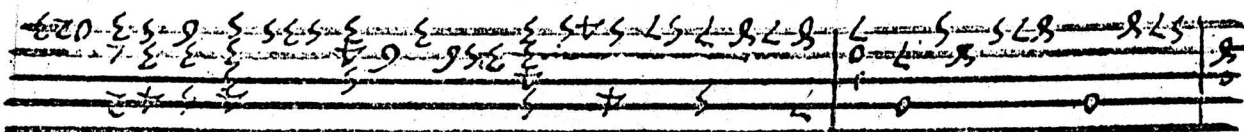
f. 59r

Sarambeque 2º tom





Chromatische 4. von A. Aren

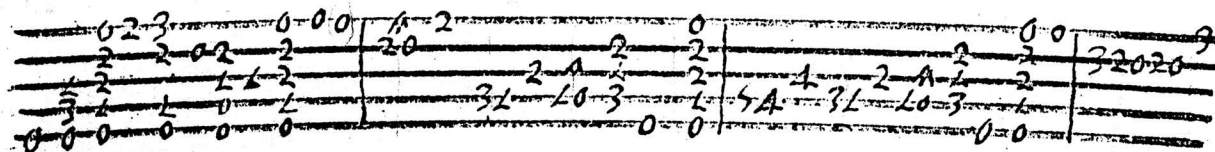
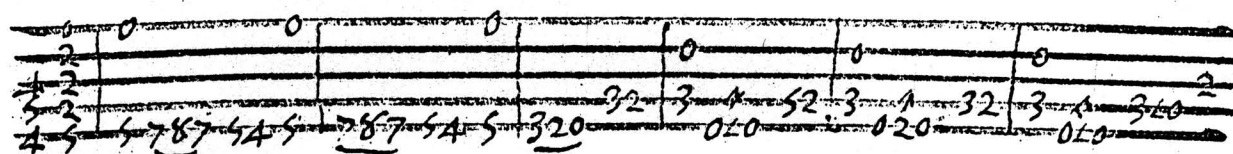
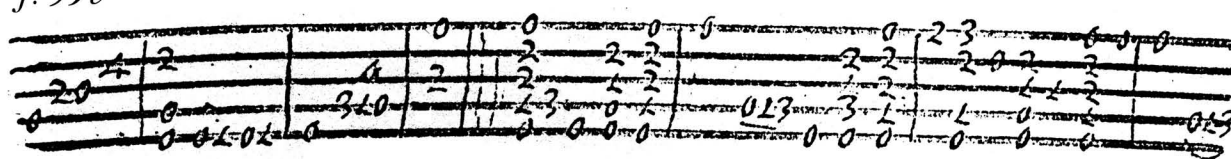


31. Sarambeque 4^o tom de Sylva

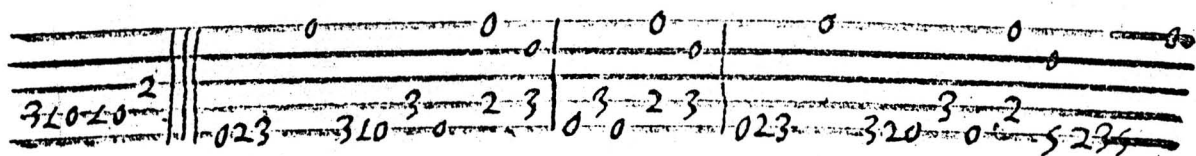
P-Cug MM 97, f. 59v

f. 59v

Sarambeque 4^o tom. de Sylva.



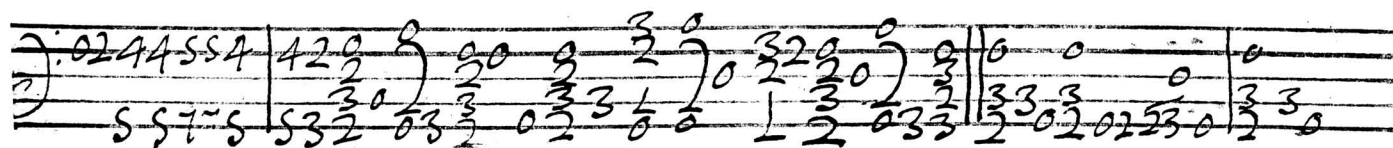
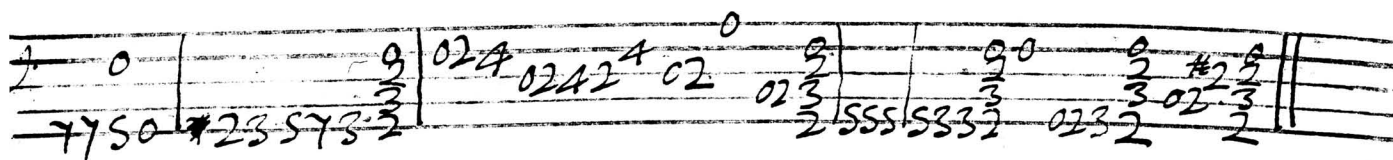
Sarabeyne 7^{me}.



32. Vilão 7º tom

P-Lcg f. 24v

f. 24v





Ministério
da Cultura



DeArtes



ISBN 85-98826-01-4

